http://lucl.kiev.ua/

10/VI	423	26.VIII.85-1227	
22/X	140		
4/XII	724		
4/XII	662		
7/II 79	382		
4/VII	- 755		
24.VIII	- 917		
24.VI	- 335		
24.VIII 83	- 969		

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ второй.

http://lucl.kiev.ua/

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана,**
Директора Дрезденской Галлереи.

Томъ второй.

Искусство христіанскихъ народовъ до конца XV столѣтія.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей
А. И. Сомова,
старшаго хранителя Императорскаго Эрмитажа,

и (начиная съ 26 листа)

Д. В. Айналова,
Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

---

418 рисунковъ въ текстѣ, 15 хромолитографій и 39 гравюръ и автотипій.

Бібліотека № 113
Централізованої системи бібліотек
Шевченківського району
м. Києва

331947

http://lucl.kiev.ua/

С.-Петербургъ.
Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе",
Забалканскій просп., соб. д. № 75.

http://lu...kiev.ua/

Бібліотека для дорос...
ім. Лесі Українки
Шевченківського району

Типо-литографія Т-ва „Просвѣщеніе“ С.-Петербургъ, Забалканскій пр., с. д. № 75.

Предисловіе.

Второй томъ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ" выполненъ на основаніи тѣхъ же принциповъ, какъ и первый. Благосклонный пріемъ, встрѣченный первымъ томомъ не только въ широкихъ кругахъ художественно образованныхъ читателей, но и у спеціалистовъ, побудилъ меня и во второмъ томѣ избрать путь изложенія, средній между популярнымъ и научнымъ. Выдающіеся писатели по исторіи искусства, которыхъ я заботливо старался выдвигать впередъ въ ихъ области изъ опасенія, что мои самостоятельныя воззрѣнія не будутъ поняты, только упомянуты въ разныхъ мѣстахъ текста; въ указателѣ же они поименованы съ ихъ работами, статьями и добавленіями въ алфавитномъ порядкѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы облегчить текстъ, вопреки пріему, употребленному въ первомъ томѣ (не вездѣ строго въ этомъ отношеніи выдержанному), въ указателѣ приведены и такія сочиненія, авторы которыхъ не поименованы мною въ текстѣ. Незачѣмъ особенно настойчиво подчеркивать здѣсь то обстоятельство, что объемъ указателя долженъ оставаться въ узкихъ предѣлахъ, чтобы представлять извѣстный выборъ сочиненій, вслѣдствіе того, что въ послѣднее десятилѣтіе область историко-художественной литературы возрастаетъ на подобіе лавины. Указывая только на тѣ сочиненія, которыми я самъ пользовался, смѣю думать, что я даю въ руки читателю достойный выборъ.

Если этотъ второй томъ производитъ въ общемъ, какъ я полагаю, болѣе цѣльное впечатлѣніе, чѣмъ первый, то это лежитъ въ природѣ вещей, въ большей общности развитія искусствъ у христіанскихъ народовъ. Мое дѣленіе и расчлененіе огромнаго матеріала должно оправдать само себя, но я слишкомъ далекъ отъ того, чтобы какую-либо одну классификацію считать въ этомъ отношеніи единственно вѣрной. Каждый авторъ можетъ и долженъ открыто выражать и оберегать свою самостоятельность въ расположеніи матеріала. Споръ о названіяхъ періодовъ стоитъ далеко отъ меня. Мнѣ предстояло прежде всего рѣшить, что въ моемъ изложеніи должно быть особенно выдвинуто впередъ или болѣе открыто развито и, вообще, держаться восходящей линіи. Однако,

http://luci.kiev.ua/

и въ этомъ томѣ я пытался объяснить процессъ развитія не столько при посредствѣ длинныхъ разсужденій, сколько обращая вниманіе на послѣдовательный рядъ проявленій этого процесса.

Тотъ, кто не встрѣтитъ въ текстѣ того или другого объясненія, считая, что кое-что должно было выразить полнѣе, можетъ самъ убѣдиться, что объемъ этой книги достигъ наибольшей допустимой величины. Цѣль, витавшая предо мною, состояла въ томъ, чтобы выдѣлить изъ неисчерпаемыхъ источниковъ художественнаго творчества народовъ и сопоставить въ историческомъ порядкѣ лишь то, что спеціалисту и профану явилось бы самымъ важнымъ для познанія процесса всеобщаго развитія.

Приношу мою сердечную благодарность нѣкоторымъ спеціалистамъ за добрую поддержку моихъ занятій при выполненіи этого второго тома, и прежде всего моимъ дрезденскимъ друзьямъ и товарищамъ: особенно Вольдемару фонъ-Зейдлицу — за разнаго рода совѣты и помощь; Корнеліусу Гурлитту — за богатый матеріалъ по зодчеству, которымъ онъ меня снабдилъ; Георгу Трею — за любезную помощь при ознакомленіи съ нѣкоторыми русскими работами, и Полю Германну — за нѣкоторыя указанія по исторіи ваянія. Наконецъ, я не могу не выразить самой живой благодарности редакціи издательства за исключительныя старанія и заботу, проявленныя при печатаніи этого труда.

Дрезденъ.

Карлъ Верманъ.

http://luct.kiev.ua/

Оглавленіе.

Стр.

Введеніе 1

Первая книга.

Искусство христіанской древности (около 100—750 гг. по Р. Х.).

I. Древнехристіанское искусство первыхъ трехъ столѣтій 6
1. Древнехристіанское зодчество до Константина Великаго 6
2. Древнехристіанская живопись до Константина Великаго 9
3. Древнехристіанская скульптура до Константина Великаго 16
II. Христіанское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтія 20
1. Введеніе. — Зодчество . . . 20
2. Древнехристіанская живопись съ IV по VIII столѣтіе 49
3. Христіанская скульптура съ IV по VIII столѣтіе 67

Вторая книга.

Христіанское искусство ранняго средневѣковья, съ VIII по XI столѣтіе.

I. Искусство христіанскаго востока ок. 700—1050 гг. . . 81
1. Введеніе.—Византійское зодчество этой эпохи 81
2. Византійская живопись между 717 и 1057 гг. 86
3. Византійская скульптура съ 850 г по 1057 г. 93
4. Армянское и грузинское искусство съ IX по XI столѣтіе 95
II. Западное искусство съ VIII по XI столѣтіе. 98
1. Раннее-средневѣковое искусство Италіи и Испаніи, приблизительно 750—1050 гг. 98
2 Раннее средневѣковое искусство Великобританіи и Ирландіи съ 650 по 1050 г. . . . 107
3. Искусство Каролингской и Оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 гг. 114
А. Зодчество 114
Б. Живопись 126
В. Скульптура 148

Третья книга.

Христіанское искусство зрѣлаго средневѣковья (приблизит. 1050—1250 гг.).

I. Вторая эпоха расцвѣта средневизантійскаго искусства и его отпрыски на Востокѣ . 159
1. Введеніе. — Искусство Византійской имперіи (приблизительно 1050—1250 гг.) . . 159
2. Русское искусство съ 1000 по 1250 г. 165
3. Армяно-грузинское искусство зрѣлаго средневѣковья 168
II. Искусство Италіи въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250 гг.) 169
1. Введеніе. — Византійское и византійствующее искусство Венеціи и Нижней Италіи . 169
2. Искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи . . . 181
3. Романское искусство въ Тосканѣ 188
4. Ломбардо-романское искусство. 199
III. Западно-европейское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (приблизит. 1050—1250) 209
1. Романское искусство Южной Франціи и Бургундіи . . 209
А. Введеніе. — Архитектура 209
Б. Романская пластика Южной Франціи 222

http://ucl.kiev.ua/

Стр.

В. Романская живопись. — Романск. живопись Южной Франціи 228
2. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ сѣверной Франціи, приблизит. съ 1050 по 1250 г. 233
А. Архитектура 233
Б. Сѣверно - французская пластика зрѣлаго средневѣковья 244
В. Сѣверно-французск. живопись зрѣлаго средневѣковья. 249
3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Испаніи и Португаліи (1050—1250 гг.) 252
А. Архитектура. 252
Б. Скульптура и живопись Испаніи въ романскую эпоху 255
4. Англійское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (съ 1050 по 1250 г.). . . . 258
А. Архитектура 258
Б. Англійская скульптура и живопись съ 1050 по 1250 г. 264
IV. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Германіи и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ съ нею странахъ (приблизительно съ 1050 по 1250 г.) . . 267
1. Саксонское и вестфальское искусство. 267
А. Введеніе.—Архитектура 267
Б. Саксонская и вестфальская пластика романской эпохи 279
В. Саксонская и вестфальская живопись романской эпохи 290
2. Рейнское искусство зрѣлаго средневѣковья 299
А. Рейнское зодчество между 1050 и 1250 гг. . . 299
Б. Романская пластика прирейнскихъ странъ . . . 311
В. Рейнская живопись съ 1050 по 1250 г. 317
3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ южной Германіи и Австріи прибл. съ 1050 по 1250 г. 324
А. Архитектура 324
Б. Романская пластика южной Германіи и Австріи 330
В. Живопись южной Германіи и Австріи съ 1050 по 1250 г. 336
4. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ сѣверно-нѣмецкой низменности и въ Скандинавіи (приблиз. съ 1050 по 1250 г.). 342
А Зодчество 342

Стр.

Б. Изобразительныя искусства Сѣвера съ 1050 по 1250 г. Общій обзоръ романскаго искусства . 348

Четвертая книга.

Искусство поздняго средневѣковья, отъ средины XIII-го по конецъ XIV-го столѣтія.

I. Западно-европейское искусство этой эпохи 351
1. Сѣверно-французское искусство съ 1250 по 1400 г. . . 351
А. Введеніе. — Зодчество сѣверной Франціи. . . 351
Б. Сѣверно - французская скульптура въ эпоху высокой готики. . . . 367
В. Сѣверно-французск. живопись съ 1250 по 1400 г. 372
2. Южно-французское искусство поздняго средневѣковья . . 381
А. Южно-французская архитектура съ 1250 по 1400 г. 381
Б. Южно-французск. скульптура приблизительно съ 1250 по 1400 г. . . 383
В. Южно-французская живопись приблизительно съ 1250 по 1400 г. . . 384
3. Бургундское и нидерландское искусство поздняго средневѣковья 386
А. Введеніе. — Бургундская и южно-нидерландская архитектура съ 1250 по 1400 г. 386
Б. Бургундск. - нидерландская пластика съ 1250 по 1400 г. 389
В. Бургундско - нидерландская живопись до 1400 г. 393
4. Испанское и португальское искусство поздняго средневѣковья 396
А. Испанская и португальская архитектура съ 1250 по 1400 г. 396
Б. Испанская скульптура съ 1250 по 1400 г. . . 399
В. Испанская живопись съ 1250 по 1400 г. . . . 400
5. Англійское искусство поздняго средневѣковья 401
А. Англійская архитектура съ 1250 по 1400 г. . . 401
Б. Англійская скульптура съ 1250 по 1400 г. . . 403
В. Англійская живопись съ 1250 по 1400 г. . . . 405
II. Искусство Германіи и со-

http://ucl.kiev.ua/

Стр.
сѣднихъ съ ней странъ въ позднее средневѣковье. . . 407
1. Искусство области Рейна съ 1250 по 1400 г. 407
А. Введеніе. — Готическая архитектура съ 1250 по 1400 г. 407
Б. Рейнская пластика съ 1250 по 1400 г. . . . 414
В. Рейнская живопись съ 1250 по 1400 г. . . . 420
2. Южно-нѣмецкое и австрійское искусство съ 1250 по 1400 г. 429
А. Готическая архитектура въ южной Германіи и Австріи 429
Б. Южно-нѣмецкая и австрійская пластика съ 1250 по 1400 г. . . . 434
В. Южно-нѣмецк. и австрійская живопись съ 1250 по 1400 г. 440
3. Искусство сѣверной Германіи съ 1250 по 1400 г. 447
А. Зодчество 447
Б. Сѣверно-нѣмецкая пластика съ 1250 по 1400 г. 451
В. Сѣверно-нѣмецкая живопись съ 1250 по 1400 г. 455
4. Скандинавск. искусство поздняго средневѣковья 458
III. Итальянск. искусство поздняго средневѣковья (съ 1250 по 1400 г.) 460
1. Искусство Тосканы и средней Италіи съ 1250 по 1400 г. 460
А. Вступленіе. — Тосканская и средне-итальянская архитектура съ 1250 по 1400 г. . . . 460
Б. Тосканская и средне-итальянская пластика съ 1250 по 1400 г. . . . 469
В. Тосканская и средне-итальянская живопись съ 1250 по 1400 г. . . 478
2. Верхне-итальянское искусство съ 1250 по 1400 г. . . 502
А. Верхне-итальянск. архитектура съ 1250—1400г. 502
Б. Верхне-итальянск. пластика съ 1250 по 1400 г. 508
В. Верхне-итальянская живопись съ 1250 по 1400 г. 511
3. Искусство Рима и нижней Италіи съ 1250 по 1400 г. . 514
А. Римская и нижне-итальянская архитектура съ 1250 по 1400 г. . . . 514
Б. Римская и нижне-итальянская пластика съ 1250 по 1400 г. 516
В. Римская и нижне-итальянская живопись съ 1250 по 1400 г. 519
IV. Христіанск. искусство поздняго средневѣковья на Востокѣ 522
1. Поздне-византійское искусство съ 1250 по 1450 г. . . 522
2. Русское искусство въ эпоху монгольск. ига, около 1225—1400 гг. 528
3. Средневѣковое искусство на среднемъ и нижнемъ Дунаѣ 529
4. Готическое искусство въ восточныхъ странахъ Средиземнаго моря 532
Заключеніе 534

Пятая книга.

Искусство XV столѣтія.

I. Западно-европейск. искусство XV столѣтія. 538
1. Нидерландско-бургундское искусство этой эпохи . . . 538
А. Введеніе. — Зодчество . 538
Б. Нидерландская и бургундская скульптура XV столѣтія 544
В. Нидерландская и бургундская живопись XV столѣтія. 550
2. Французское искусство XV-го столѣтія 580
А. Зодчество 580
Б. Французск. скульптура XV столѣтія 584
В. Французская живопись XV столѣтія 592
3. Испанское и португальское искусство XV вѣка 602
А. Испанское и португальское зодчество XV вѣка 602
Б. Испанская и португальская скульптура XV вѣка 608
В. Живопись XV стол. на Пиренейск. полуостровѣ 610
4. Англійское искусство XV-го вѣка. 613
А. Зодчество 613
Б. Англійская скульптура XV столѣтія 616
В. Англійская живопись XV столѣтія 617
II. Искусство XV столѣтія въ Германіи и сосѣднихъ съ нею странахъ 620
1. Искусство прирейнской области 620
А. Прирейнское зодчество XV столѣтія 620
Б. Рейнская скульптура XV столѣтія 623
В. Рейнская живопись XV столѣтія 627

http://nucl.kiev.ua/

Стр.

2. Искусство XV-го столѣтія на внѣрейнскомъ югѣ Германіи . . . 647
   А. Южно-нѣмецк. и австрійское зодчество 647
   Б. Южно-германская и австрійская скульптура XV столѣтія 652
   В. Южно-германская и австрійская живопись XV вѣка 676
3. Искусство XV столѣтія въ сѣверной Германіи 697
   А. Сѣверно-нѣмецк. архитектура XV столѣтія . 697
   Б. Сѣверно-нѣмецк. скульптура XV столѣтія . . 701
   В. Сѣверно-нѣмецкая живопись XV столѣтія . . 705
4. Искусство XV столѣтія въ Скандинавіи 710
   А. Архитектура 710
   Б. Изобразительныя искусства 711
III. Итальянское искусство XV вѣка 713
1. Искусство Тосканы и средней Италіи 713
   А. Введеніе. Тосканская и среднеитальянск. архитектура XV столѣтія 713
   Б. Скульптура Тосканы и средней Италіи въ XV вѣкѣ 728
   В. Тосканская и средне-итальянская живопись XV вѣка 750
2. Верхне-итальянское искусство XV столѣтія 789
   А. Верхне-итальянск. архитектура XV столѣтія . 789
   Б. Верхне-итальянская пластика XV столѣтія . . 801
   В. Верхне-итальянская живопись XV столѣтія . . 811
3. Искусство XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи . . 839
   А. Архитектура 839
   В. Пластика XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи. 844
   В. Живопись XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи 847
IV. Христіанское искусство XV вѣка въ восточной Европѣ 850
1. Христіанское искусство XV вѣка въ древне-византійской области. 850
2. Русское искусство Возрожденія въ 1462—1598 гг. . . 852
3. Искусство итальянскаго ранняго ренессанса на оо. Родосѣ и Кипрѣ, въ Турціи и Венгріи 856
Общій обзоръ. 860

Библіографическій указатель. 864
Алфавитный указатель именъ и предметовъ 892

Списокъ иллюстрацій.

Хромолитографіи.

Стр.

1. Живопись въ катакомбахъ Св. Каликста въ Римѣ (табл. 2) . . 10
2. Мозаика въ абсидѣ церкви Св. Пуденціаны, въ Римѣ (табл. 7) . 55
3. Св. евангелистъ Маркъ, рисунокъ изъ „Adahandschrift“ въ Трирской городской библіотекѣ (табл. 11) 134
4. Входъ во Іерусалимъ и различные орнаментальные мотивы, стѣнная живопись церкви въ Викѣ (табл. 18.) 230
5. Распятіе, стѣнная живопись въ нижней церкви Шварцрейндорфа, близъ Бона (табл. 23) . 319
6. Игра и смерть Дидоны, изъ кодекса „Vagahtenlieder“ Придворной и Государственной Библіотеки въ Мюнхенѣ (табл. 24). 340
7. Одна изъ миніатюръ „Манассевской рукописи пѣсней“ въ библіотекѣ Гейдельбергскаго университета (табл. 31) 428
8. Стѣнная живопись на западной узкой стѣнѣ въ монастырской церкви въ Вингаузенѣ (табл. 33) 455
9. Фасадъ Орвіетскаго собора (табл. 34) 465
10. Русскіе орнаменты XIV—XVI вѣковъ (табл. 35) 529
11. Одна изъ миніатюръ „Бревіарія Гримани“, хранящагося въ библіотекѣ св. Марка, въ Венеціи (табл. 41) 578
12. Св. Лаврентій обращаетъ тюремщика въ христіанство, стѣнная живопись фра-Анджелико Фьезольскаго въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ, въ Римѣ (табл. 49) 760
13. Шествіе волхвовъ, стѣнная живопись Беноццо-Гоццоли (табл. 50) 769
14. Часть боковой абсиды въ Павійской Чертозѣ (табл. 51) . . . 792
15. Святые Іоаннъ Креститель и Венедиктъ, Назарій и Кельсій. Боковыя створки алтарнаго складня въ церкви С.-Назаро-е-Чельсо въ Веронѣ (табл. 53) 829

Гравюры и автотипіи.

1. Римскія катакомбы (табл. 1) . . 9
2. Внутренніе виды ранне-христіанскихъ церквей близъ Рима (табл. 3) 22
3. Колонна и антаблементъ церкви св. Іоанна въ Константинополѣ (табл. 4) 35
4. Внутренніе виды церквей С.-Маріа-Маджоре и С.-Стефано-Ротондо, въ Римѣ (табл. 5) . . . 39
5. Стѣнная живопись въ криптѣ св. Цециліи, въ Римѣ (табл. 6) . . 51
6. Равеннскія мозаики (табл. 8) . . 58
7. Мозаика церкви С.-Витале, въ Равеннѣ (табл. 9) 62
8. Саркофагъ Юнія Басса, въ Ватиканскихъ Гротахъ, въ Римѣ (табл. 10) 74
9. Украшеніе передней стороны алтаря Генриха II, изъ базельскаго собора, въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ (табл. 12) 150
10. Бронзовыя двери гильдесгеймскаго собора (табл. 13) 156
11. Соборъ св. Марка, въ Венеціи (табл. 14) 171
12. Внутренность церкви „Марторана“ въ Палермо (табл. 15) . . 177
13. Мозаики абсидъ въ средневѣковыхъ римскихъ церквахъ (табл. 16) 185
14. Фасадъ церкви Нотръ-Дамъ-де-Гардъ, въ Пуатье (табл. 17) . 226
15. Западные порталы Шартрскаго собора (табл. 19) 244
16. Золотыя врата, во Фрейбургѣ (табл. 20) 285
17. Соборъ въ Шпейерѣ (табл. 21) . 301
18. „Церковь“ и „Синагога“, статуи при южномъ порталѣ Страсбургскаго собора (табл. 22) . . 313

Стр.

19. Амьенскій соборъ (табл. 25) . . 362
20. Южный порталъ собора Парижской Богоматери (табл. 26) . . 368
21. Западный фасадъ собора св. Гудулы, въ Брюсселѣ (табл. 27) 387
22. „Моисеевъ колодецъ" въ Дижонѣ, произведеніе Клауса Слутера (табл. 28) 391
23. Внутренность Бургосскаго собора (табл. 29) 397
24. Западный фасадъ Кельнскаго собора (табл. 30) 411
25. Статуи Эккергарда Мейссенскаго и его жены Уты фонъ-Балленстедтъ, украшающія собой Наумбургскій соборъ (табл. 32) . 452
26. Группы ангеловъ, части гентскаго алтарнаго складня, произведенія братьевъ Губерта и Яна ванъ-Эйковъ, въ Берлинскомъ музеѣ (табл. 36) . . . 556
27. Обрученіе итальянца Джованни „Арнольфини", картина Я. ванъ-Эйка, въ Лондонской Національной галлереѣ (табл. 37) . . . 559
28. Алтарный складень Я. ванъ-Эйка, въ Дрезденской галлереѣ (табл. 38). 563
29. Мадонна Ганса Мемлинга, въ галлереѣ Уффици, во Флоренціи (табл. 39) 572
30. Крещеніе Господне, картина Герарда Давида, въ музеѣ Брюгге (табл. 40) 574
31. Окно „мастера 1461 г." въ хорѣ Вальбургской церкви (табл. 42) 629
32. „Мадонна въ розовой бесѣдкѣ", Мартина Шонгауэра (табл. 43). 637
33. Алтарный складень Стефана Лохнера, въ Кельнскомъ соборѣ (табл. 44) 642
34. Произведенія Петера Фишера: Рака св. Себальда, въ церкви во имя этого святого, въ Нюрнбергѣ, и бронзовыя статуи королей Артура и Теодориха на надгробномъ памятникѣ Максиміліана I, въ Иннсбрукѣ (табл. 45) 670
35. Срѣтеніе Господне, картина Рюланда Фрюауфа въ церкви Гросгмайна близъ Унтерберга (табл. 46) 687
36. Филиппо Брунеллески: Внутренность церкви С.-Лоренцо, во Флоренціи и капелла де-Пацци при церкви С.-Кроче, тамъ же (табл. 47) 718
37. Восточныя двери флорентійскаго баптистерія, произведеніе Лоренцо Гиберти (табл. 48). . . 733
38. Надгробный памятникъ Андреа Вендрамини въ церкви С.-Джованни-е-Паоло, въ Венеціи (табл. 52) 810
39. Скульптурныя украшенія портала мессинскаго собора (табл. 54) . 844

Списокъ рисунковъ въ текстѣ.

Цеметеріальная камера надъ катакомбой Калликста, въ Римѣ . . . 8
Одна изъ капеллъ цеметерія Калликста, въ Римѣ 12
„Психея", фреска крипты св. Нерея въ катакомбѣ Домитиллы, въ Римѣ . 13
„Богоматерь и пр. Исаія", фреска въ катакомбѣ Прискиллы, въ Римѣ . 14
Добрый Пастырь, мраморная статуэтка Латеранскаго музея въ Римѣ . 17
„Саркофагъ Іоны", въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ 18
Первоначальный планъ собора св. Петра, въ Римѣ 22
Разрѣзъ и планъ церкви св. Констанціи, въ Римѣ 25
Обломокъ крышки коптскаго саркофага, въ Гизехскомъ музеѣ . . . 26
Планъ базилики въ Орлеансвиллѣ 28
Орнаментировинныя плиты изъ базилики въ Тебессѣ. 28
Часть ряда колоннъ, опоясывающаго абсиду въ церкви въ Калатъ Силанѣ 29
Церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи. . 29
Дверной карнизъ церкви въ Эль-Барѣ, въ Сиріи 30
Планъ собора въ Босрѣ, въ Сиріи . 30
Планъ собора въ Эсрѣ, въ Сиріи . . 30
Подземный водопадъ Эшрефидже-Секаги, въ Константинополѣ 33
Цистерна Бинъ-биръ-дирекъ, въ Константинополѣ 34
Іоническая, снабженная импостомъ капитель въ церкви св. Сергія, въ Константинополѣ. 35
Планъ церкви св. Сергія и Вакха, въ Константинополѣ. 35
Продольный разрѣзъ храма св. Софіи, въ Константинополѣ 36
Внутренность храма св. Софіи, въ Константинополѣ 38
Абсида Северіанской базилики, въ Неаполѣ 40
Мавзолей Теодориха Великаго, въ Равеннѣ 41
Внутренность церкви S. Apollinare Nuovo, въ Равеннѣ. 42
Внѣшній видъ церкви S. Apollinare in Classe, близъ Равенны 43
Планъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ 44
Внутренній видъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. 45
Планъ церкви S. Lorenzo, въ Миланѣ 46
Голова Христа, стѣнная живопись въ катакомбѣ св. Понціана, въ Римѣ . 51

http://luckiev.ua/

	Стр.
Оранта, стѣнчая живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo, въ Римѣ	52
Убіеніе трехъ мучениковъ, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo	53
Мозаичное украшеніе потолка четырехугольнаго пространства предъ абсидой въ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ	60
Іосифъ принимаетъ своихъ братьевъ, миніатюра „Вѣнской Книги Бытія", въ Придворной Библіотекѣ, въ Вѣнѣ	62
Распятіе и Воскресеніе Спасителя, миніатюра „Лаврентіевскаго Кодекса", во Флоренціи	63
Пророкъ Енохъ, миніатюра рукописи Космы Индикоплевста, хранящейся въ Ватиканской библіотекѣ	64
Св. Сергій и Вакхъ, энкаустическая икона въ Кіевской Духовной Академіи	65
Коптская ткань съ изображеніемъ святого верхомъ на конѣ, изъ коллекціи Гобеленовской мануфактуры, въ Парижѣ	66
Распятіе, рѣзной изъ дерева рельефъ на дверяхъ церкви св. Сабины, въ Римѣ	69
Передняя колонна киворія въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка	70
Римскій христіанскій саркофагъ, въ Латеранѣ	73
Саркофагъ св. Θеодора въ церкви S. Apollinare in Classe, въ Равеннѣ	74
Диптихъ консула Феликса 420-го года, въ Парижской Національной библіотекѣ	75
Пилатъ, передающій Христа народу, рѣзаный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	76
Крылатый ангелъ, рѣзаный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	77
Спаситель съ апостолами Петромъ и Павломъ, древне-христіанскій рельефъ на слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ	78
Бронзовая медаль съ изображеніями ап. Петра и Павла, въ Ватиканскомъ Христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ	79
Даніилъ между двумя львами, металлическое украшеніе меровингской эпохи	79
Іоническая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя	83
Планъ монастырской церкви въ Скрипу, въ Беотіи	83
Западная сторона церкви Θеотоксъ, въ Константинополѣ	84
Императоръ поклоняется Христу, сидящему на престолѣ. Мозаика въ нартексѣ храма св. Софіи въ Константинополѣ	85
Молящаяся Богоматерь. Мозаика въ церкви Коймесисъ, въ Никеѣ	86
Хвастуны, изъ хлудовской псалтири въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой	87
Пророкъ Аввакумъ, изъ хлудовской псалтири, въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой	88
Давидъ, играющій на лирѣ. Изъ рукописи Парижской Національной библіотеки подъ № 139-мъ	89
Ап. Петръ и Павелъ, византійскія эмали въ собраніи А. Звенигородскаго	90
Вознесеніе Господне, византійскій рѣзаный на слоновой кости рельефъ, во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ	94
Планъ церкви св. Рифсимы, въ Вагаршападѣ	96
Видъ патріаршей церкви въ Ани, въ Арменіи, съ передней стороны	96
Спаситель на престолѣ, фреска въ церкви S. Maria delle Grazie, близъ Карпаньяно	98
Планъ церкви св. Амвросія, въ Миланѣ	100
Капитель изъ церкви S. Maria in Cosmedin, въ Римѣ	100
Капитель изъ церкви св. Сатира, въ Миланѣ	101
Арка киворія въ церкви S. Giorgio di Valpolicella, близъ Вероны	101
Капитель, хранящаяся въ музеѣ Перуджіи	102
Лангобардскій колеобразный орнаментъ	102
Украшенная рельефомъ плита Зигвальда, часть крестильной купели въ Чивидале	103
Аркадная галлерея снаружи продольнаго корпуса церкви Санъ-Мигуельде-Эскалада, близъ Леона	105
Окно въ церкви св. Кэмина, въ Ирландіи	108
Колонки сложныхъ оконъ на башнѣ гр. Бартона, близъ Нортгемптона	108
Трубчато-спиральный ирландскій орнаментъ	109
Рутуэльскій придорожный крестъ въ Шотландіи	110
Крышка ирландскаго металлическаго ларца, въ Ирландской Академіи, въ Дублинѣ	111
Орнаментированная страница изъ Book of Durrow въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ	111
Прописная буква L изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ	112
„Мадонна", одна изъ миніатюръ Book of Kells, въ Троицкой Келлегіи, въ Дублинѣ	112
„Евангелистъ Іоаннъ", одна изъ миніатюръ въ Евангеліи Кетберта, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	114

Стр.

Планъ Санктъ-Галленскаго аббатства, прибл. 820 г. 115
Капитель колонны изъ церкви св. Юстина, въ Гехтѣ на Майнцѣ . . 116
Ворота нартекса монастырской церкви въ Лоршѣ 117
Композитная капитель Лоршскаго нартекса 118
Планъ церкви въ Гернроде, въ Гарцѣ . 119
Планъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. 119
Капитель колонны изъ церкви въ Гернроде 121
Капители изъ замковой церкви и изъ церкви Виперта въ Кведлинбургѣ . 121
Капитель одной изъ самыхъ древнихъ (Бернвардовскихъ) колоннъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ 122
Планъ ахенскаго собора 122
Внутренность ахенскаго собора . . . 123
Внутренность церкви св. Михаила въ Фульдѣ 124
Воскрешеніе Лазаря, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Рейхенау. 128
Страшный Судъ, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Оберцеллѣ. 129
Начальная буква D изъ „Missale Gellonense“, въ Парижской Національной библіотекѣ 131
Св. еванг. Матѳей, миніатюры изъ Евангелія Людовика Благочестиваго, въ Парижской Національной библіотекѣ 134
Сотвореніе міра и Грѣхопаденіе, миніатюра изъ Библіи Карла Лысаго, въ Парижской Національной библіотекѣ 135
Четыре евангелиста, миніатюры изъ Евангелія каролингскаго времени, въ ризницѣ ахенскаго собора 136
Рисунки животныхъ изъ псалтири утрехтской университетской библіотеки 137
Возвеличеніе Давида передъ его врагами, иллюстрація 24-го псалма въ псалтири утрехтской университетской библіотеки 138
Двадцать-четыре старца, поклоняющіеся Агнцу, миніатюра изъ Золотого Кодекса св. Эммерама, въ Мюнхенской королевской библіотекѣ. . 139
Св. еванг. Іоаннъ, изъ Кодекса Эгберта, въ Трирской городской библіотекѣ. 143
Распятіе изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библіотекѣ . . 144
Императоръ Генрихъ II со св. Ульрихомъ и Эммерамомъ, изъ Сакраментарія Генриха II въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. 145
Императоръ Оттонъ III съ двумя епископами и двумя воинами. Изъ Евангелія Оттона III (cim. 58), въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. 146
„Вознесеніе Пресв. Дѣвы на Небо“ и „Св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя занозу изъ лапы“, рельефъ слоновой кости, работы Тутило, въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря. 151
„Христосъ и четыре евангелиста“, рельефъ изъ слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ 153
Чаша Тассило, въ Кремсмюнстерскомъ монастырѣ 154
Колонна Бернгарда въ гильдесгеймскомъ соборѣ 157
„Сошествіе Христа во адъ“, мозаика монастыря Дафни 162
„Распятіе“, миніатюра византійской псалтири, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ 163
Планъ Софійскаго собора, въ Кіевѣ . 166
Составленныя изъ птичьихъ фигуръ буквы армянской библіи 1375 г., въ библіотекѣ мехитаристовъ, въ Вѣнѣ 169
Иниціалъ Е одной изъ византійскихъ рукописей Берлинской Королевской библіотеки и армянской рукописи 1469 г., принадлежащей д-ру Мартину въ Гельсингфорсѣ 169
Планъ собора св. Марка въ Венеціи 171
Арабески на косякѣ дверей салернскаго собора 174
Задняя сторона монреальскаго собора 178
Часть западныхъ бронзовыхъ дверей монреальскаго собора 179
Мозаика въ абсидѣ собора въ Чефалу 180
Церковь С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ 182
Распятіе, рельефъ на подсвѣчникѣ для пасхальныхъ свѣчей въ базиликѣ С.-Пьетро фуори-ле-мура, въ Римѣ . 185
Образъ св. Франциска Ассизскаго въ нижней церкви Сакро-Спеко, въ Субіако 187
Церковь С.-Миніато, во Флоренціи. . 189
Пизанскій соборъ съ его баптистеріемъ и колокольней 190
Внутренность пизанскаго собора . . 192
Рельефъ карниза надъ восточною дверью пизанскаго баптистерія . . 195
Каѳедра собора въ Вольтеррѣ . . . 196
Мадонна, икона Гвидо Сьенскаго, въ сьенской ратушѣ 199
Поперечный разрѣзъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ 200
Капели столбовъ и колоннъ церкви С.-Амброджо въ Миланѣ 201
Пармскій соборъ съ восточной стороны 203
Ломбардскія капители изъ моденскаго и изъ пьяченцскаго соборовъ . . 204
Снятіе со Креста, рельефъ Бенедетто Антелами въ пармскомъ соборѣ. . 207
Коробовый сводъ съ подпружными арками 210

Стр.

Капитель колонны изъ хорового обхода въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ. 211
Простой крестовый сводъ 211
Крестовый сводъ съ нервюрами . . 212
Ранне-готическая система. Поперечный разрѣзъ продольной части нойонскаго собора 212
Планъ собора въ Оранжѣ 213
Внутренность ангулемскаго собора . 214
Внутренность церкви св. Фронта, въ Периго 215
Поперечный разрѣзъ церкви св. Гонората въ Лерэнѣ 216
Поперечный разрѣзъ церкви въ Грансонѣ, въ Швейцаріи 216
Фасадъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ 219
Евангелистъ Іоаннъ, статуя при порталѣ церкви св. Трофима, въ Арлѣ 223
Фигура притвора въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ, и фигура на одномъ античномъ саркофагѣ, въ арльскомъ музеѣ 224
Битва архангела Михаила съ дракономъ, стѣнная картина въ церкви С.-Савэнъ 230
Поперечный разрѣзъ анжерскаго собора 234
Внутренность церкви Пресв. Троицы въ Канѣ 236
Конструкція собора Парижской Богоматери. 238
Западный фасадъ церкви аббатства Сенъ-Дени 239
Планъ собора Парижской Богоматери 240
Капитель одной изъ колоннъ въ хорѣ собора Парижской Богоматери . . 241
Западный фасадъ собора Парижской Богоматери. 242
Изваяніе Богоматери надъ „Дверями св. Анны“ собора Парижской Богоматери. 246
Фигуры въ южномъ порталѣ шартрскаго собора 247
Бронзовая купель въ церкви св. Варѳоломея, въ Люттихѣ 248
Бѣгство въ Египетъ. Часть романскаго расписного оконнаго стекла въ шартрскомъ соборѣ . . . 250
Капители колоннъ въ церкви св. Мартина, въ Сеговіи 253
Притворъ церкви Сантіяго-де-Компостела 254
Англо-норманскія капители столбовъ 259
Планъ норвичскаго собора 260
Соборъ въ Или, съ западной стороны 261
Внутренность собора въ Питерборо . 262
Иниціалъ изъ псалтири Альбани, въ Гильдесгеймѣ 266
Планъ брауншвейгскаго собора. . . 268
Романскій аркатурный фризъ . . . 268
Нѣмецко-романская колонна 269
Нѣмецко-романская база колонны, снабженная угловыми листками. . 269
Нѣмецко-романская кубическая скошенная капитель 271

Стр.

Внутренность церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ 272
Капители столбовъ въ церквахъ Геклингена и Гернроде 274
Внутренность наумбургскаго собора . 275
Христосъ, рельефъ на балюстрадѣ западныхъ эмпоръ монастырской церкви въ Гренингенѣ, близъ Гальберштадта 280
Мотивы драпировки одного изъ византійскихъ слоново - костяныхъ рельефовъ и фигуръ на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ 281
Надгробный камень епископа Аделога, въ склепѣ гильдесгеймскаго собора. 282
Бронзовая фигура еврея — подсвѣчникъ въ эрфуртскомъ соборѣ. . . 283
Гробница Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ. 284
Вексельбургская каѳедра 285
Рѣзное деревянное распятіе, въ дрезденскомъ музеѣ древностей . . . 286
Рѣзное деревянное распятіе въ вексельбургской церкви 287
Мощехранительница въ видѣ головы, въ церкви каппенбергскаго монастыря 289
Мvроносицы у Гроба Господня, правая часть алтарной иконы изъ Маріинской церкви въ Зёстѣ, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ . . 294
Пресв. Троица средняя часть зестской алтарной иконы, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ 295
Сошествіе Христа въ адъ, миніатюра изъ псалтири ландграфа тюрингенскаго Германа, въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ 298
Планъ церкви въ Лимбургѣ на Гардтѣ 300
Планъ вормскаго собора 301
Внутренность шпейерскаго собора. . 302
Планъ церкви бенедиктинскаго аббатства въ Лахѣ 303
Планъ кельнской церкви Маріи въ Капитоліи 304
Планъ церкви св. Апостоловъ, въ Кёльнѣ 304
Наружность церкви св Гереона, въ Кёльнѣ 305
Внутренность собора въ Лимбургѣ . 307
Планъ страсбургскаго собора . . . 310
Капитель съ изваяніями центавровъ на одномъ изъ столбовъ майнцкаго собора. 313
„Ковчегъ Богородицы“ въ ахенскомъ соборѣ 316
Паникадило ахенскаго собора и нижнія стороны двухъ башенокъ, украшающихъ собою это паникадило . 317
„Соломоново окно“ въ сѣверномъ трансептѣ страсбургскаго собора . 321
Стоящій ангелъ; исполненная эмалью

http://kuchkiev.ua/

Стр.
фигура на ракѣ св. Маврина, въ Маріинской церкви, въ Кёльнѣ . . 323
Часть галлереи клуатра на Ноннбергѣ, близъ Зальцбурга 325
Внутренность бамбергскаго собора . 329
Часть аугсбургскихъ соборныхъ дверей 331
„Звѣриная колонна“ въ криптѣ фрейзингскаго собора 332
Группы пророковъ изъ „Георгіевскаго Хора“ въ бамбергскомъ соборѣ . . 334
Дискосъ вильтенскаго монастыря близъ Иннсбрука 335
Богоматерь во славѣ, часть стѣнной живописи на западныхъ эмпорахъ собора въ Гуркѣ 337
Окно аугсбургскаго собора съ изображеніемъ Давида 338
Фризъ, образуемый двумя взаимно переплетающимися аркатурами, изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ 342
Трапецевидная капитель изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ . . 343
Фасадъ церкви въ Ленинѣ 343
Часть продольнаго корпуса рескильдскаго собора 344
Деревянная капитель церкви въ Урне, въ Норвегіи 345
Украшеніе портала церкви въ Урне, въ Норвегіи 345
Гиттердальская церковь въ Норвегіи . 347
Готическіе сложные столбы (разрѣзъ и проекція) и готическая консоль съ лиственнымъ украшеніемъ . . 353
Готическія капители съ лиственнымъ украшеніемъ 355
Профили готическихъ арокъ: собора Парижской Богоматери, нарбоннскаго собора, церкви св. Северина, въ Парижѣ 356
Готическіе рѣзные изъ камня узорчатые переплеты оконныхъ рамъ въ реймскомъ, амьенскомъ и турскомъ соборахъ 357
Готическій вимпергъ и фіалы . . . 358
Готическій „краббъ“ или „кроесъ“ . 359
Готическій крестоцвѣтъ 359
Внутренность реймскаго собора . . 360
Планъ амьенскаго собора 363
Статуя скрипача въ „Домѣ музыкантовъ“, въ Реймсѣ 366
Статуи реймскаго собора: Пресв. Дѣва, св. Елизавета 369
Каменная статуя Маргариты д'Артуа въ Сенъ-Дени 371
Статуя Мадонны, рѣзаная изъ слоновой кости (около 1205 г.), въ Луврск. музеѣ, въ Парижѣ . . . 372
Исполненный перомъ рисунокъ изъ альбома Виллара де-Гоннекура, въ Парижской Національной библіотекѣ 375
Іоаннъ Добрый, станковый портретъ, въ Парижской Національной библіотекѣ 376
Стр.
„Страшный Судъ“, скульптурное украшеніе средняго портала буржскаго собора 383
Конструктивная система продольнаго корпуса въ ц. Nôtre-Dame, въ Дижонѣ 387
Суконные ряды въ Эйпернѣ . . . 388
Филиппъ Смѣлый и Іоаннъ Креститель, статуя портала картезіанскаго монастыря въ Дижонѣ 389
Надгробный памятникъ Филиппа Смѣлаго, въ Дижонѣ 392
Внутренность эксетерскаго собора . . 402
Цвѣты: изъ одной рукописи 1150 года, въ Британскомъ музеѣ, и изъ рукописи 1350 года въ томъ же музеѣ 406
Планъ церкви св. Иведа, въ Брэнѣ . 408
Планъ церкви Богородицы въ Трирѣ 408
Внутренность церкви Богородицы въ Трирѣ 409
Внутренность страсбургскаго собора . 410
Башня фрейбургскаго собора . . . 411
Планъ кельнскаго собора 412
Мадонна на внѣшнемъ междудверномъ столбѣ во фрейбургскомъ соборѣ 415
Три западныхъ портала страсбургскаго собора 416
Надгробный памятникъ архіепископа Конрада фонъ-Вейнсберга въ майнцскомъ соборѣ 419
Поклоненіе волхвовъ, часть картины мастера Вильгельма, написанной для алтаря св. Клары въ кельнскомъ соборѣ 425
„Мадонна съ цвѣткомъ боба“, картина мастера Вильгельма въ кельнскомъ соборѣ 426
Внутренность церкви Богоматери (Liebfrauenkirche) въ Нюрнбергѣ . . 431
Синагога. Статуя на княжескихъ дверяхъ собора въ Бамбергѣ . . . 435
„Двери невѣстъ“ ц. св. Зебальда въ Нюренбергѣ 437
Конная статуя св. Георгія въ градчинскомъ дворцѣ въ Прагѣ . . . 439
Распятіе Христово. Картина Теодориха изъ Праги въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ, въ Вѣнѣ 443
Внутренность „Луговой церкви“ въ Зостѣ 448
Церковь св. Маріи въ Пренцлау . . 449
Одна изъ мудр. дѣвъ собора въ Магдебургѣ 452
Внутренность церкви Санта-Марія Новелла 463
Планъ собора во Флоренціи 465
Соборъ во Флоренціи съ его колокольней 466
Мраморная каѳедра Николая Пизанскаго въ пизанской крещальнѣ . . 470
Поклоненіе волхвовъ. Рельефъ каѳедры Николая Пизанскаго въ Сіенскомъ соборѣ 472

http://lucidi.ua/

Стр.

Поклоненіе волхвовъ. Рельефъ каѳедры Джованни Пизано въ пизанскомъ соборѣ, теперь — въ публичномъ музеѣ, въ Пизѣ. 473
„Сила“ Николая Пизанскаго на каѳедрѣ крещальни въ Пизѣ. . . 474
„Сила“ Джованни Пизано отъ прежней каѳедры собора въ Пизѣ. . 475
Двѣ доски бронзовыхъ дверей Николая Пизанскаго во флорентійскомъ баптистеріи: „Іудеи предъ тюрьмой Іоанна Крестителя“ и „Проповѣдь Іоанна Крестителя“ 476
Рождество Дѣвы Маріи. Рельефъ Орканьи на киворіи церкви Оръ-Санъ-Микеле во Флоренціи 477
Мадонна. Образъ Чимабуэ во флорентійской академіи 481
Разставаніе св. Франциска со своимъ отцомъ. Стѣнная живопись Джотто въ верхней церкви въ Ассизи . . 484
Рождество Іоанна Крестителя. Стѣнная живопись Джотто въ капеллѣ Перуцци въ церкви С.-Кроче, во Флоренціи 486
Группа святыхъ изъ „Страшнаго Суда“ Андрея Орканьи, или его брата Нардо 490
„Величество“ Дуччіо въ соборномъ музеѣ, въ Сіенѣ 492
Фигура „Мира“ изъ стѣнной росписи, представляющей „Правленіе города Сіены“ Амброджо Лоренцетти въ сіенской ратушѣ. 496
Лѣвая сторона картины „Тріумфъ Смерти“ въ Кампо-Санто, въ Пизѣ. 498
Внутренность церкви С.-Джованни-е-Паоло въ Венеціи 503
Строительная система церкви св. Петронія въ Болоньѣ, сравнительно съ системой флорентійскаго собора . 505
Внутренность миланскаго собора . . 506
Дворецъ Дожей въ Венеціи 507
Памятникъ Канграиде-делла-Скала въ Веронѣ 510
Дѣйствіе сѣвернаго вѣтра. Миніатюра изъ домашней книги Черрути въ художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ 514
Стѣнная гробница епископа Дуранда въ ц. С. Марія сопра-Минерва въ Римѣ, работы Іоанна Космата . . 517
Часть потолочной фрески, представляющей „Таинство брака“, въ церкви Инкоронаты въ Неаполѣ . . . 521
Марія передъ первосвященникомъ, мозаика въ монастырѣ Кахріе-Джами въ Константинополѣ 523
Церковь Пантанассы въ Мистрѣ . . 525
Обходъ хора церкви св. Софіи въ Никосіи на Кипрѣ 533
Ратуша въ Левенѣ 542
Порталъ больницы въ Бонѣ 543
Алтарь изъ Андергема въ брюссельскомъ музеѣ прикладного искусства 546

Стр.

Анна Бургундская, бронзовая фигура Жака де-Герина въ имперскомъ музеѣ, въ Амстердамѣ 547
Надгробный памятникъ Іоанна Безстрашнаго и Маргариты Баварской Клауса де-Верве въ дижонск. музеѣ 548
Памятникъ Филиппа По Антуана Лемуатюрье въ Луврѣ, въ Парижѣ . 550
Возвращеніе герцога Вильгельма по морскому берегу. Изъ тюренскаго молитвенника, сгорѣвшаго въ Туринѣ въ 1904 г. 553
Губерта ванъ-Эйка: Богъ-Отецъ, Марія и Іоаннъ. Отъ алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ 554
Адамъ и Ева гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ брюссельскомъ музеѣ 555
Ратники Христовы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ, въ берлинскомъ музеѣ 556
Святые пилигримы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ, въ берлинскомъ музеѣ 557
Св. Элигій въ своей мастерской. Картина Петра Христуса въ собраніи барона А. фонъ-Оппенгейма въ Кёльнѣ 560
Оплакиваніе тѣла Христа. Рогира ванъ-деръ-Вейдена. Средняя часть алтаря изъ Мирафлореса, въ берлинскомъ музеѣ 562
Волхвы на Востокѣ. Правая створка мидельбургскаго алтаря ванъ-деръ-Вейдена, въ берлинскомъ музеѣ . 563
Св. Варвара. Правая створка одного алтаря мастера изъ Флемалля, въ мадридскомъ музеѣ 564
Смерть Дѣвы Маріи. Картина Гуго ванъ-деръ-Гоеса, въ музеѣ въ Брюгге 566
Св. Христофоръ. Образъ Дирка Боутса въ мюнхенской пинакотекѣ 569
Портретъ Мартина изъ Ньювенгове Ганса Мемлинга въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге 571
Смерть св. Урсулы. Картина Мемлинга на ракѣ св. Урсулы въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге . . . 573
Св. Іеронимъ. Картина Іеронима Боша въ вѣнской императорской галлереѣ Гофмузея 575
Фасадъ палаты судебныхъ установленій въ Руанѣ 583
Украшенія лѣстницы Бургонскаго замка въ Парижѣ 584
Мраморная надгробная статуя Агнесы Сорель въ ц. въ Лошѣ 587
Ангелъ для флюгера. Мѣдная статуя въ замкѣ ле-Людъ 588
Положеніе во гробъ Христа. Каменный высокій рельефъ въ бенедиктинскомъ аббатствѣ Солема . . . 589
С. Сиръ младенецъ. Стоячая статуя церкви въ Жарзэ 590

Бібліотека для дорослих ім. Лесі Українки Шевченківського району

Стр.

„Правосудіе“ Мишеля Коломба на надгробіи Франциска II въ соборѣ г. Нанта 591
Св. Георгій. Рельефъ Мишеля Коломба во дворцѣ Гальона въ Парижѣ 592
Коронованіе Дѣвы Маріи. Миніатюра изъ молитвенника Этьена Шевалье въ Шантильи 596
Этьенъ Шевалье со св. Стефаномъ. Картина масляными красками Жана Фукэ, въ берлинскомъ музеѣ . 598
Святая ночь. Изъ молитвенника Анны Британской, руки Жана Бурдишона 600
Дѣва Марія въ полумѣсяцѣ. Средняя часть алтаря-складня въ Мулэнѣ . 601
Портретъ жертвователя со св. Петромъ 1488 года въ Луврѣ 602
Башня надъ средокрестіемъ собора въ Бургосѣ 603
Дворъ дворца Пифантадо въ Гвадалахарѣ 605
Верхній этажъ „Capellas imparfestas“ въ португальскомъ монастырѣ Батала 606
Внутренность монастырской церкви въ Белемѣ въ Португаліи 607
Надгробный памятникъ Хуана II и его жены Изабеллы въ ц. въ Мирафлоресѣ 610
Система продольнаго корпуса въ Винчестерѣ 613
Внутренность капеллы Кингсъ Колледжа въ Кембриджѣ 614
Лежачая статуя знатной женщины въ соборѣ въ Чичестерѣ . . . 617
Внутренность церкви въ Варвикѣ съ мѣдной надгробной статуей Бошана 618
Башня страсбургскаго собора . . 622
Боковой фасадъ Гюрцениха въ Кёльнѣ 623
Порталъ капеллы св. Лаврентія въ страсбургскомъ соборѣ 624
Надгробный памятникъ Бертольда фонъ-Геннеберга въ майнцскомъ соборѣ 625
Переѣздъ по морю св. Магдалины въ Марсель. Доска алтаря Луки Мозера въ соборѣ Тифенбронна . . . 631
Св. Екатерина и св. Магдалина. Картина Конрада Вица въ страсбургскомъ музеѣ 632
Трефовая дама. Гравюра на мѣди „мастера игральныхъ картъ“ . . . 634
Св. Севастьянъ. Гравюра на мѣди мастера E. S. 635
Бичеваніе Христа. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра 636
Мадонна во дворѣ. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра въ королевскомъ кабинетѣ гравюръ въ Дрезденѣ 637
Аристотель и Филлида. Гравюра на мѣди „мастера домостроя“ . . . 640
Оплакиваніе Христа. Картина масляными красками „мастера домостроя“ въ королевской галлереѣ въ Дрезденѣ 641
„Rosen-Ober“ круглыхъ картъ мастера P. W. 642
Поклоненіе младенцу. Картина масляными красками Стефана Лохнера, собственность принцессы Морицъ фонъ Саксенъ-Альтенбургской . . 643
Поклоненіе волхвовъ. Картина масляными красками „мастера Св. Северина“ въ кельнскомъ музеѣ . . . 646
Система ульмскаго собора 648
Порталъ ц. Св. Ульриха въ Аугсбургѣ 649
Сѣть свода въ одной изъ капеллъ въ ц. Богоматери въ Ингольштадтѣ . 651
Мадонна. Деревянная статуя Ганса Мульчера въ приходской церкви въ Штерцингѣ 654
Часть хорового сѣдалища ульмскаго собора Іорга Сирлина старшаго . 655
Св. Марія. Изъ „Вѣнчанія Маріи“ Михаеля Пахера на рѣзномъ алтарѣ приходской церкви св. Вольфганга 659
Ангелъ Благовѣщенія. Статуя „мастера Фолькамерова Благовѣщенія“ въ ц. св. Зебальда въ Нюрнбергѣ . 660
„Благовѣщеніе“ Фейта Штосса въ ц. св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ . . . 664
Третья остановка на „страстномъ пути“, Адама Крафта 666
Главный надгробный памятникъ Петра Фишера въ соборѣ Магдебурга, архіепископа Эрнста Саксонскаго . 669
Тайная Вечеря. Средняя часть „Алтаря Св. Крови“ въ ц. св. Іакова въ Ротенбургѣ, Тильмана Рименшнейдера 675
Святое семейство въ комнатѣ. Гравюра на мѣди Фейта Штосса . 680
Искушеніе Христа. Гравюра на мѣди мастера L. Cz. 681
Поклоненіе волхвовъ. Картина Фридриха Герлина въ городской галлереѣ въ Нердлингенѣ 683
Благовѣщеніе. Картина Бартоломея Цейтблома отъ алтаря Эшахера въ Корол. музеѣ въ Штуттгартѣ . . . 686
Рождество Христово. Картина Михаила Пахера на алтарѣ церкви въ Вольфгангѣ 689
Передняя часть алтаря Имгофа въ церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ 691
Распятіе. Картина Ганса Плейденвурфа въ Мюнхенской пинакотекѣ . 694
Благовѣщеніе. Картина Михеля Вольгемута на главномъ алтарѣ церкви Маріи въ Цвиккау 696
Мадонна со святыми. Средняя группа портала замковой церкви въ Хемницѣ 699
Дворовая сторона Альбрехтсбурга въ Мейссенѣ 700

Стр.

Каѳедра собора во Фрейбергѣ . . . 703
Бичеваніе Христа. Картина мастера Франке на алтарѣ св. Ѳомы въ галлереѣ искусствъ въ Гамбургѣ . . 709
Куполъ собора во Флоренціи . . 717
Палаццо Питти во Флоренціи . . . 719
Палаццо Руччеллаи во Флоренціи . . 723
Памятникъ Иларіи въ соборѣ г. Лукки, Жакопо делла-Кверчія 729
Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Филиппо Брунеллески въ національномъ музеѣ во Флоренціи . . 732
Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Лоренцо Гиберти въ національномъ музеѣ во Флоренціи 733
Пиръ Ирода. Бронзовый рельефъ Донателло для купели Кверчія въ Сіенѣ 735
Давидъ. Бронзовая статуя Донателло въ національномъ музеѣ во Флоренціи 737
Конная статуя Гаттамелаты въ Падуѣ, Донателло 738
Играющія и танцующія дѣти. Трибуна для органа Луки делла-Роббія въ соборномъ музеѣ во Флоренціи. 741
Бронзовая голова папы Сикста IV Антоніо Поллайюоло. Съ гробницы его въ ц. св. Петра въ Римѣ . . . 746
Давидъ. Бронзовая статуя Андреа Верроккіо въ національномъ музеѣ во Флоренціи 747
Христосъ и Ѳома. Бронзовая группа Андреа Верроккіо на Оръ-Санъ-Микеле во Флоренціи 748
Конная группа Коллеони въ Венеціи, Андреа Верроккіо 749
Христосъ-путникъ, принимаемый двумя доминиканскими монахами. Стѣнная живопись фра-Анджелико да-Фьезоле въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи 760
Двѣ фигуры изъ картины Мозаччіо (по другимъ — Мазолино) „Воскрешеніе Тавиѳы“ въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи 761
Грѣхопаденіе. Картина Мозаччіо (по другимъ — Мазолино) въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи 763
Изгнаніе изъ рая. Картина Мозаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . 764
Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больного своей тѣнью. Картина Мозаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . 765
Филиппо Спано. Картина Андреа дель-Кастаньо въ музеѣ „С. Аполлонія“ во Флоренціи 766
Конный памятникъ Джона Гоквуда. Картина Паоло Уччелло въ соборѣ во Флоренціи 767
Одна изъ головъ Филиппо Липпи во фрескахъ собора Прато 768
„Величитъ душа моя“ (Magnificat) Сандро Боттичелли, въ Уффиціяхъ во Флоренціи 770
„Изъ пѣны рожденная“ Сандро Боттичелли, въ академіи во Флоренціи . 771
Іоаннъ Евангелистъ воскрешаетъ Друзіану. Фресковая картина Филиппино Липпи въ С. Марія-Новелла во Флоренціи 773
Погребеніе св. Франциска. Фреска Доменико Гирляндайо въ капеллѣ Сассетти во Флоренціи 775
Побоище голыхъ мужчинъ. Гравюра на мѣди Антоніо Паллайюоло . . 776
Крещеніе Христово. Картина Андреа Верроккіо въ академіи во Флоренціи 777
Портретъ молодой женщины. Картина Андреа Верроккіо или его мастерской въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ 778
Папа Сикстъ IV со своими родными. Картина Мелоццо да-Форли въ ватиканской галлереѣ въ Римѣ . . . 782
Ангелъ. Фрагментъ фрески Мелоццо да-Форли въ ризницѣ церкви св. Петра въ Римѣ 783
Воскресеніе плоти. Фреска Луки Синьорелли въ соборѣ Орвіетто . . 785
Передача ключей ап. Петру. Стѣнная живопись Перуджино въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ . . . 787
Коронованіе папы Пія II. Стѣнная живопись Пинтуриккіо въ залѣ книгохранилищницы собора въ Сіенѣ 790
Дворъ Чертозы въ Павіи 793
Фасадъ палаццо Вендраминъ-Калерги въ Венеціи 800
Медаль Леона Баттиста Альберти Витторе Пизано 805
Судъ Соломона. Скульптурная капитель Палаццо Дожей въ Венеціи . 809
Мадонна. Картина Франческо Скварчоне въ берлинской галлереѣ . . 815
Возвращеніе съ охоты. Изъ серіи фресокъ Андреа Мантенья въ „Камера дельи-Спози“ въ Мантуѣ . . 816
Битва морскихъ божествъ. Гравюра на мѣди Андреа Мантенья . . . 818
Св. Севастьянъ. Картина Козимо Тура въ королевской дрезденской галлереѣ 819
Обращеніе Валеріана. Фреска Лоренцо Коста въ ораторіи св. Цециліи въ Болоньѣ 821
Обрученіе св. Валеріана и св. Цециліи. Фреска Франческо Франча въ ораторіи св. Цециліи въ Болоньѣ . 822
Мученіе св. Севастьяна. Фреска Винченцо Фоппа въ Брерѣ, въ Миланѣ 824
Мадонна въ скалистомъ гротѣ. Картина Леонардо да-Винчи въ Луврѣ, въ Парижѣ 827
Мужской портретъ Антонелло да-Мессина въ берлинскомъ музеѣ . . . 831
Распятіе Христово. Картина Карло Кривелли въ Брерѣ, въ Миланѣ . 833

	Стр.
„Пьета" Джованни Беллини въ Брерѣ, въ Миланѣ	834
Алтарный образъ Джованни Беллини въ ц. С. Марія де-Фрари въ Венеціи, 1488 г.	835
Фасадъ Канчелеріи въ Римѣ	841
Порталъ церкви С. Марія делла-Катена въ Палермо	843
Св. Цецилія. Картина (Антоніо Крещенціо ?) въ соборѣ Палермо	851
Церковь Успенія Божьей Матери въ селѣ Коломенскомъ	853
Церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ	854
Мохамедъ II. Портретъ Джентиле Беллини въ собраніи Лепарда въ Венеціи	859

http://lucl.kiev.ua/

Введеніе.

Когда Іисусъ Назарянинъ Своей крестной смертью положилъ въ Іерусалимѣ основаніе новому, глубоко-одухотворенному міровоззрѣнію, древній міръ еще переживалъ вторичный расцвѣтъ своего искусства. На далекомъ пространствѣ вокругъ Палестины еще воздвигались все новыя и новыя, украшенныя скульптурою и живописью, роскошныя сооруженія — произведенія греческаго искусства, обогатившагося на Востокѣ, и искусства восточнаго, котораго коснулось дыханіе Эллады. Въ самомъ Римѣ, языческое художественное творчество, оплодотворенное эллинистическимъ Востокомъ, еще далеко не сказало своего послѣдняго слова; мало того, когда въ тишинѣ римскихъ катакомбъ первые христіанскіе символы и древнѣйшіе образы Священнаго Писанія, которые мы можемъ прослѣдить въ ихъ взаимной связи, уже получили свое живописное или пластическое выраженіе, физіономіи вѣчнаго города еще недоставало цѣлаго ряда самыхъ величественныхъ его зданій — термъ Каракаллы и Діоклетіана, Пантеона въ теперешнемъ его видѣ и др., эллинистическая скульптура еще не дала міру своихъ послѣднихъ, полныхъ экспрессіи созданій, каковы напр. типъ обоготвореннаго виѳинца Антиноя или конная статуя Марка Аврелія, а античная живопись продолжала производить столь замѣчательныя въ техническомъ отношеніи творенія, какъ послѣдніе эллинистическо-египетскіе портреты при муміяхъ, какъ мозаики виллы Адріана и многочисленныя стѣнныя росписи, изъ которыхъ достаточно упомянуть хотя-бы ландшафты гробницъ Латинской дороги.

Христіанство вначалѣ не дало искусству новыхъ художественныхъ формъ, но лишь вложило въ старыя новое содержаніе. Это справедливо по отношенію къ архитектурѣ, которая въ своихъ религіозныхъ постройкахъ, предназначавшихся для собранія вѣрующихъ и для богослуженій, стала болѣе, чѣмъ когда-либо прежде, искусствомъ внутреннихъ помѣщеній; въ особенности же это справедливо по отношенію къ пластическимъ искусствамъ, которыя, подъ руками христіанскихъ мастеровъ, старательно избѣгали языческихъ образовъ и сценъ, за исключеніемъ чисто декоративныхъ фигуръ, замѣняя ихъ сперва символиче-

http://luck.kiev.ua/

скими, а потомъ дѣйствительными изображеніями Спасителя, апостоловъ и событій Ветхаго Завѣта, которыя разсматривались, какъ прообразы событій новозавѣтныхъ, и уже довольно рано — новозавѣтными сценами. Приэтомъ, воспроизведеніе священныхъ ȯбразовъ и событій въ мозаикахъ и фрескахъ, въ рельефной и круглой пластикѣ, независимо отъ декоративнаго значенія, на протяженіи всѣхъ Среднихъ Вѣковъ оправдывалось еще и необходимостью наглядно знакомить неграмотныхъ людей со Священной Исторіей, съ житіями святыхъ и мучениковъ. Давнишняя привычка народовъ Средиземнаго моря чтить Божество въ ȯбразахъ, способствовала возникновенію христіанскихъ художественныхъ цикловъ. Мѣсто языческаго Олимпа заняли Христосъ и апостолы, а древній культъ героевъ незамѣтно превратился въ почитаніе святыхъ, лики которыхъ украсились нимбами и лучезарными вѣнцами, какъ головы античныхъ астральныхъ божествъ. Но священные ȯбразы возникали и вновь (хотя зачастую примыкая къ прежнимъ типамъ) по мѣрѣ того, какъ складывалась новая традиція. Уже первыя гоненія на христіанъ создали цѣлыя толпы мучениковъ, которые, въ качествѣ древнѣйшихъ героевъ религіи, перешли затѣмъ въ христіанское искусство, а затѣмъ каждое столѣтіе доставляло сонмы новыхъ святыхъ, обстоятельства жизни которыхъ, большей частью глубоко потрясающія, доставляли христіанскому искусству неожиданное разнообразіе все новыхъ и новыхъ лицъ и событій. Изученіе изображенія этихъ лицъ и событій (христіанская иконографія) составляетъ особую вѣтвь исторіи искусства, которой, конечно, мы можемъ коснуться въ этой книгѣ лишь вскользь.

На ряду съ этимъ, въ христіанскомъ искусствѣ удержались и нѣкоторые невинные ȯбразы языческой миѳологіи, каковы напр. божества солнца, луны, морскіе и рѣчные боги, которые въ отдѣльныхъ случаяхъ, въ теченіе всего средневѣковья, допускались въ качествѣ олицетвореній природы. Далѣе, схоластическая философія вводила свои собственныя олицетворенія добродѣтелей, искусствъ и наукъ—олицетворенія, которыя, вмѣстѣ съ другими подобными аллегоріями, поддерживали нѣкоторую связь между древнимъ и средневѣковымъ мірами; сверхъ того, уже довольно рано всемірная исторія, поэзія и повседневная жизнь (послѣдней обязано своимъ возникновеніемъ прежде всего портретное искусство) стали доставлять также и свѣтскіе мотивы для украшенія гражданскихъ построекъ, утвари и книгъ. Но исторія искусства христіанскихъ народовъ, какъ и исторія искусства нехристіанскаго, можетъ быть прослѣжена преимущественно въ отношеніи его религіозныхъ памятниковъ. То, что является самымъ священнымъ для народа, его художники во всѣ времена изображали наиболѣе достойнымъ образомъ, а его стражи умѣли оберегать это отъ гибели.

Мы сказали, что новая міровая религія, какъ таковая, не принесла съ собой новыхъ художественныхъ формъ; это объясняется прежде всего тѣмъ, что іудейская религія, изъ которой она вышла, дозволяя воздви-

http://lucl.kiev.ua/

гать Божеству великолѣпные храмы, не допускала никакихъ Его изображеній. Однако то обстоятельство, что христіанское искусство зародилось въ эпоху, которая правильно представляется намъ эпохой упадка античнаго художественнаго творчества, исходившаго изъ *единичныхъ формъ*, быть можетъ, даже не служило помѣхой для развитія этого искусства. Направленіе поздне-античнаго искусства, которое, если правъ Ригль, характеризуется стремленіемъ къ *общему эффекту*, понимаемому въ смыслѣ новаго времени, было воспринято и христіанскимъ искусствомъ, росшимъ и развивавшимся вмѣстѣ съ поздне-античнымъ. Легко понять, что единичныя формы должны были приходить въ упадокъ по мѣрѣ того, какъ обращалось все большее и большее вниманіе на цѣлое и на его содержаніе. Это новое движеніе, вначалѣ едва замѣтное, продолжалось вплоть до „искусства Ренесанса“ XV-го столѣтія, въ которомъ такъ называемое „возрожденіе“ антика сводится къ заимствованію римско-эллинистическихъ архитектурныхъ и орнаментальныхъ формъ, а пониманіе природы явилось результатомъ многовѣковой самостоятельной работы.

Архитектура, быстро принявшаяся, послѣ миланскаго эдикта о вѣротерпимости 313 г., за выработку новыхъ (хотя и примыкающихъ къ восточнымъ, эллинистическимъ и римскимъ образцамъ) типовъ, уже потому, что служила самой непосредственной христіанской потребности, опредѣляла въ теченіе всѣхъ Среднихъ Вѣковъ направленіе изобразительныхъ искусствъ. Такъ какъ ея ближайшей задачей были, какъ сказано выше, созиданіе и расчлененіе новыхъ замкнутыхъ помѣщеній, которыя на Востокѣ, какъ центрально-купольныя постройки, а на Западѣ, какъ базилики, достигли высшей цѣлесообразности и красоты, то тѣмъ очевиднѣе, на протяженіи перваго тысячелѣтія, упадокъ ея отдѣльныхъ формъ. Но въ позднее средневѣковье западное зодчество побѣдоносно преодолѣло грубость своихъ внѣшнихъ формъ. Романскіе и готическіе средневѣковые соборы принадлежатъ къ благороднѣйшимъ, а готическіе, вмѣстѣ съ тѣмъ, и къ самобытнѣйшимъ памятникамъ всемірной исторіи архитектуры. Но наслѣдіе древности было все же сильнѣе пріобрѣтеній средневѣковья, и мы увидимъ, что античный стиль положитъ конецъ владычеству готики въ Европѣ всего лишь послѣ двухвѣковаго ея господства. Столь же ясенъ, какъ и въ архитектурѣ, регрессъ формъ и въ *изобразительныхъ искусствахъ*. До возвращенія къ фронтальному стилю (см. т. I, стр. 15 и въ другихъ мѣстахъ) этотъ регрессъ происходитъ, однако, только въ *скульптурѣ*, да и то въ отдѣльныхъ случаяхъ. Слѣды выработанной греческимъ искусствомъ свободы движенія тѣлъ удержались въ пластикѣ самой „темной“ поры Среднихъ Вѣковъ. Своими собственными силами, вновь исходя изъ „контрапоста“ (движеніе фигуры, опирающейся на одну ногу; см. т. I, стр. 416), готическая скульптура пріобрѣла зрѣлое господство надъ формой, умѣющее соединять высокій идеализмъ замысла съ вѣрностью природѣ. Но съ

такой же полнотой, какъ въ антикѣ, чувство дѣйствительности появляется въ христіанской пластикѣ лишь одновременно съ возрожденіемъ античныхъ формъ, хотя и независимо отъ него.

Главную задачу **живописи** составлялъ возвратъ къ утраченному пониманію пространственныхъ отношеній. Если эллинистическое искусство пространственную иллюзію плоскостныхъ изображеній, которая можетъ быть достигнута лишь всестороннимъ знаніемъ перспективы, довело только до извѣстной, хотя и довольно высокой степени развитія, то какъ разъ въ этомъ направленіи обнаруживается въ древне-христіанскомъ искусствѣ постепенно полный упадокъ. Но, разумѣется, живопись уже больше не возвращалась—кромѣ тѣхъ случаевъ, когда это требовалось декоративными цѣлями, — къ дѣтскимъ пріемамъ начальной поры искусства, и если она совершенно утратила умѣнье располагать планы, то все же въ рисункѣ отдѣльно изображенныхъ зданій и другихъ предметовъ еще остались попытки на раккурсы и проекціи, напоминающія о старыхъ перспективныхъ пріемахъ; отдѣльныя фигуры сохраняютъ еще слѣды моделировки, а въ группахъ уже довольно рано попадаются современные живописные эффекты. Мы увидимъ, что на протяженіи цѣлыхъ столѣтій въ исторіи развитія живописи, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Европы, на первомъ планѣ стоялъ вопросъ помѣщенія на плоскости пространственной формы, счастливо разрѣшенный, наконецъ, тѣмъ стилемъ, который, разсматривая каждый художественный образъ, какъ отрѣзокъ отъ необъятнаго міра явленій, создалъ линейную и воздушную перспективу, какой не знала даже древность.

Исторія искусства христіанскихъ народовъ въ теченіе первой полуторы тысячи лѣтъ нашей эры, исторія, которой посвященъ настоящій томъ, пестрѣетъ перерывами, нарушающими закономѣрность поступательнаго движенія, и уклоненіями отъ прямого пути; но она богата и неожиданными успѣхами—результатами благопріятнаго стеченія обстоятельствъ или плодами исключительныхъ индивидуальныхъ усилій. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, развитіе формъ происходило, несомнѣнно, изъ опредѣленныхъ художественныхъ принциповъ, прогрессируя затѣмъ въ ту или въ другую сторону; но часто также (что мы утверждаемъ вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ другихъ изслѣдователей), будучи опредѣляемо невидимыми, психическаго порядка, вліяніями, оно возникало одновременно въ нѣсколькихъ мѣстахъ въ одномъ и томъ же направленіи, вѣтвилось на отдѣльныя теченія, снова сливалось въ одно русло и, наконецъ, приводило повсюду къ національнымъ особенностямъ внутри одного и того же стиля. Великіе мастера, за созданіями которыхъ, несмотря на то, что и они запечатлѣны духомъ эпохи, потомство признаетъ непреходящее значеніе, выступаютъ, какъ новаторы христіанскаго искусства, лишь послѣ болѣе чѣмъ тысячелѣтней коллективной подготовительной работы. Обнаруженіе повсюду связующихъ нитей составляетъ, безспорно, одну изъ главныхъ задачъ исторіи искусства, какъ мы ее понимаемъ, и мы

http://luckiev.ua/

видимъ, что въ послѣднее десятилѣтіе научное изслѣдованіе, утомленное черной работой предшествующихъ поколѣній, ревностнѣе, чѣмъ прежде, стремится къ установленію внутренней связи между отдѣльными моментами историко-художественнаго развитія. Само-собою разумѣется, подобныя попытки, поскольку онѣ будутъ для насъ убѣдительны, встрѣтятъ съ нашей стороны полное сочувствіе; мы только не дадимъ ослѣплять себя недоказанными гипотезами. Прежде всего, мы должны предоставить говорить за себя фактамъ и скорѣе признаться въ пробѣлахъ нашего знанія, чѣмъ въ угоду предвзятымъ мнѣніямъ, какъ старымъ, такъ и новѣйшимъ, спѣшить выдавать за историческую истину еще непровѣренныя теоріи.

Коль-скоро мы убѣждены, что въ высочайшихъ созданіяхъ искусства всѣхъ временъ и народовъ форма и содержаніе должны соотвѣтствовать другъ другу, то должны, конечно, признавать, что въ древне-христіанскомъ и въ средневѣковомъ искусствѣ многія изъ художественныхъ требованій остаются еще невыполненными. Но именно борьба уже сложившагося содержанія за соотвѣтствующую ему форму, встрѣчаемая повсюду, гдѣ только есть движеніе впередъ, сосредоточитъ на себѣ наше вниманіе; въ концѣ концовъ, простое, но полное высокой одухотворенности содержаніе христіанскихъ памятниковъ произведетъ на насъ болѣе глубокое и даже болѣе художественное впечатлѣніе въ еще несвободныхъ формахъ первыхъ вѣковъ христіанства и средневѣковья, чѣмъ содержаніе многихъ щеголевато-законченныхъ позднѣйшихъ произведеній. Но вполнѣ покоритъ насъ и очаруетъ весенняя свѣжесть „кватроченто". Въ немъ эволюція художественныхъ идей, которую мы должны прослѣдить въ настоящемъ томѣ, достигаетъ своего апогея. Къ этой эпохѣ, какъ къ роднику юныхъ силъ, возвращаются позднѣйшія времена, когда стремятся изгладить свои ошибки и воспрянуть послѣ застоя.

http://lucl.kiev.ua/

Первая книга.

Искусство христіанской древности.

(около 100—750 гг. по Р. Х.)

I. Древне-христіанское искусство первыхъ трехъ столѣтій.

1. Введеніе.-Древне-христіанское зодчество до Константина Великаго.

Поздняя осень римско-эллинистическаго искусства неожиданно стала весной искусства христіанскаго. Новое искусство было порождено духовнымъ движеніемъ и потому стремилось говорить не внѣшнимъ чувствамъ, а духу; но прирожденная древнему міру любовь къ прекрасному была еще достаточно сильна для художественной переработки новыхъ представленій и частью даже для воплощенія ихъ въ новыя формы, и если какъ разъ въ зодчествѣ первыхъ трехъ вѣковъ христіанства, вѣковъ мученичества, художественная сила новой религіи проявилась лишь въ тѣсно очерченныхъ предѣлахъ, то виною тому прежде всего преслѣдованія, недопускавшія возникновенія христіанскихъ построекъ, или грозившія имъ разрушеніемъ.

По мѣрѣ роста христіанскихъ общинъ и развитія богослуженія, постепенно росла также потребность въ христіанскихъ храмахъ. Христіане первыхъ вѣковъ собирались для молитвы обыкновенно въ домахъ зажиточныхъ своихъ единовѣрцевъ. Но уже во II-мъ вѣкѣ частныя жилища не всегда оказывались достаточно помѣстительными для быстро разроставшихся общинъ; дѣйствительно, литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что уже въ эту пору въ отдѣльныхъ мѣстностяхъ (главнымъ образомъ въ Малой Азіи) христіане строили особыя зданія для своихъ молитвенныхъ собраній. Возможно даже, какъ это утверждаетъ Стриговскій, что нѣкоторыя малоазійскія и сирійскія базилики и купольныя церкви принадлежатъ къ архитектурнымъ произведеніямъ III-го столѣтія; но ни для одного изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ храмовъ не можетъ быть доказано его возникновеніе въ до-константиновскую эпоху.

http://nuclkiev.ua/

За то въ значительномъ количествѣ сохранились до нашего времени древне-христіанскія погребальныя сооруженія (цеметеріи). Уваженіе къ могиламъ, которое предписывали языческіе законы, доставляло извѣстную защиту и христіанскимъ покойникамъ. Однако надземныя кладбища, вновь открытыя въ разныхъ мѣстностяхъ, сохранились не такъ хорошо и не въ такомъ количествѣ, какъ подземныя (катакомбы), которымъ первые христіане оказывали рѣшительное предпочтеніе вездѣ, гдѣ только почва была достаточно плотна для устройства этихъ гипогеевъ.

На пути отъ Палестины, ихъ родины, до Рима открыто сравнительно немного усыпальницъ, высѣченныхъ въ твердыхъ породахъ. Помимо крестообразной горной гробницы въ Пальмирѣ (около 259 г. по Р. Х.), которой прежде приписывалось особое значеніе въ развитіи крестообразныхъ церквей, но которая, несомнѣнно, языческаго происхожденія, какъ и ея замѣчательная роспись, — древне-христіанскія катакомбы на эллинистическомъ Востокѣ сохранились, напримѣръ, въ Александріи, Киренѣ и на островѣ Мелосѣ, а на эллинистическомъ Западѣ — въ Сициліи, главнымъ образомъ въ Сиракузахъ и въ Неаполѣ. Христіанскіе гипогеи этой эпохи встрѣчаются также и въ Средней Италіи. Но наиболѣе многочисленными и поучительными катакомбами обладаетъ Римъ. Начинаясь тотчасъ же за воротами вѣчнаго города и густо вѣтвясь подъ землею, онѣ слѣдуютъ по направленію большихъ консульскихъ дорогъ. Къ древнѣйшимъ и наиболѣе замѣчательнымъ римскимъ цеметеріямъ (теперешнія названія ихъ нерѣдко произвольны) относятся: въ южной части города — катакомбы Претекстата и Калликста на Via Appia, катакомба Домитиллы на Via Ardentina; въ сѣверной части — катакомба Прискиллы на Via Salaria и такъ называемый Остріанскій цеметерій, съ катакомбой св. Агніи, на Via Nomentana; въ западной части—катакомба св. Петра и Марцеллина на Via Labicana.

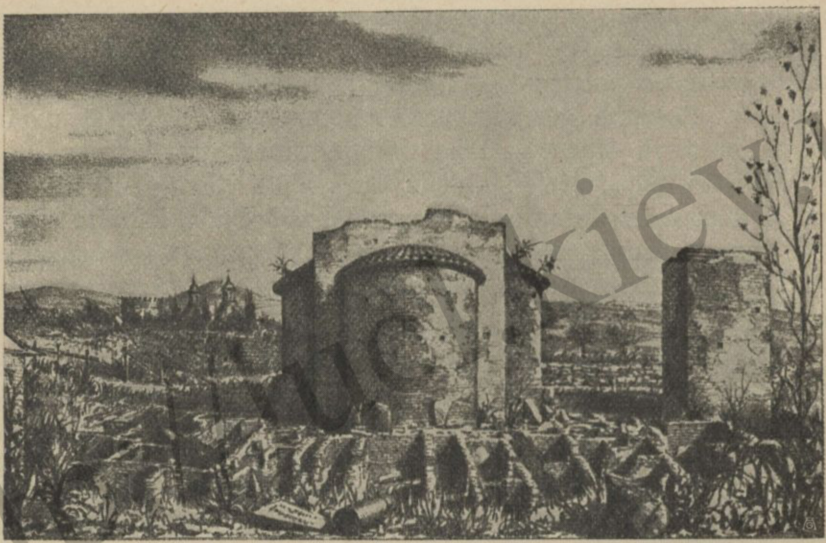
Эти подземныя кладбища имѣли иногда и наружныя архитектурныя части. На поверхности земли находились открытыя Марки де-Росси цеметеріальныя камеры (cellae coemeteriales), назначеніемъ которыхъ было служить мѣстомъ празднованія памяти покойниковъ, дозволявшагося и христіанамъ. Какъ на образцы такихъ камеръ, можно указать на два сохранившіяся надъ катакомбой Калликста квадратныя сооруженія, съ полукруглыми выступами (абсидами) съ трехъ сторонъ (см. рис. на стр. 8). На то обстоятельство, что первоначально многія катакомбы имѣли надземные монументальные входы, указываетъ, напр., великолѣпный порталъ катакомбы Домитиллы.

Подземные корридоры и камеры катакомбъ нерѣдко расположены въ нѣсколько ярусовъ, тускло освѣщенныхъ продѣланными въ потолкѣ отдушинами. Самыя могилы устраивались въ стѣнахъ, рѣже подъ поломъ. Каждая отдѣльная могила состоитъ обыкновенно изъ неглубокой четырехугольной ниши (локулы), верхняя сторона которой слегка понижается къ ногамъ. Такая ниша закрывалась плитой, украшенной эпитафіями и

http://lucl.kiev.ua/

символическими религіозными изображеніями. Для погребенія болѣе достаточныхъ лицъ устраивались въ стѣнѣ полукруглыя ниши съ плоской задней стѣнкой (аркосоліи). Для знатныхъ семей, члены которыхъ не хотѣли разлучаться даже по смерти, корридоры расширялись въ погребальныя камеры (кубикулы, крипты), въ которыхъ помѣщались саркофаги или устраивались въ стѣнахъ обычные локулы и аркосоліи (см. табл. I).

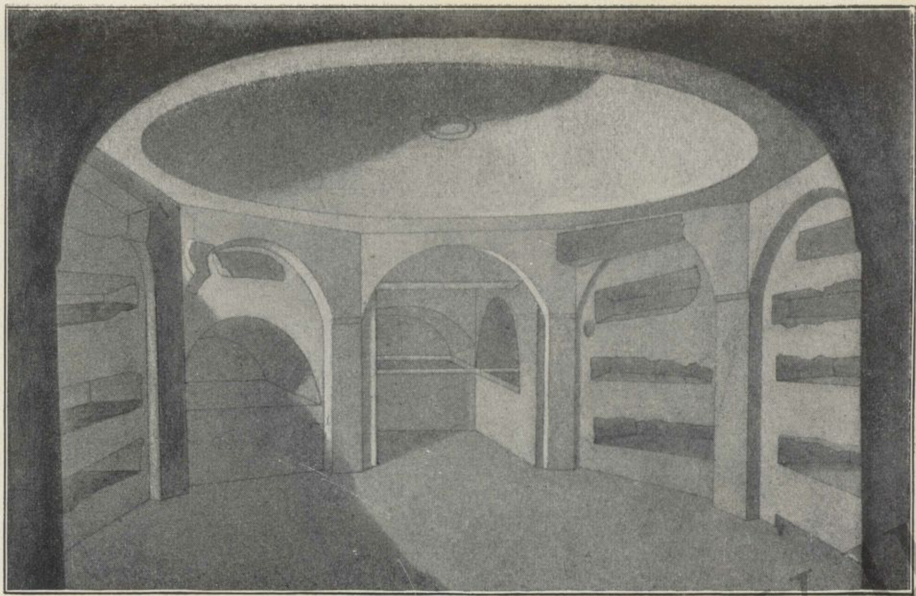
Круглые кубикулы встрѣчаются довольно часто въ сицилійскихъ катакомбахъ, въ Римѣ же, по крайней мѣрѣ въ разсматриваемую нами эпоху, извѣстны лишь четырехугольныя и неправильной формы камеры. Но



Цеметеріальная камера надъ катакомбой Калликста, въ Римѣ. По Дж.-Б. де-Росси.

циркульные потолочные своды мы находимъ и въ вѣчномъ городѣ; равнымъ образомъ монотонность камеръ иногда нарушаютъ и полукруглыя абсиды. Ихъ главное украшеніе составляетъ стѣнная живопись. Мѣстами попадаются въ нихъ также колонны и пилястры. Такъ называемая „квадратная крипта“ св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, въ Римѣ, производитъ, благодаря своей мраморной облицовкѣ, своимъ пилястрамъ и терракотовымъ фризамъ, впечатлѣніе настоящаго шедевра древне-христіанскаго зодчества; значительнаго размѣра полуколонны стоятъ также по сторонамъ нишъ въ обширной, расчлененной на части, камерѣ Остріанскаго цеметерія, которая римской школой и Краусомъ обыкновенно приводится, какъ главный примѣръ „катакомбныхъ церквей“ этой эпохи.

Колонны, полуколонны и пилястры древне-христіанскихъ погребальныхъ камеръ уже довольно замѣтно уклоняются отъ античнаго благородства формъ. Такъ, въ одномъ киренскомъ кубикулѣ, мы встрѣчаемъ короткія, неуклюжія неканнелированныя колонны съ массивными ка-

а  а

б б

в в

http://luc.kiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 1. Римскія катакомбы.

а и в — камеры въ цеметеріи Претекстата. б — живопись въ цеметеріи Прискиллы (Іона, извергаемый морскимъ чудовищемъ). *По Л. Перре́.*

пителями, несущими лишь по угламъ отростки въ видѣ іоническихъ волютъ; въ одной изъ камеръ катакомбы Претекстата-Калликста въ Римѣ (табл. 1, в.) капители, которыя уже съ трудомъ можно признать коринѳскими, образованы вѣнцами безформенныхъ, вертикально поставленныхъ листьевъ. Но „фоссоры", рывшіе въ Римѣ эти подземныя кладбища, и не задавались цѣлью создавать роскошные памятники погребальной архитектуры, подобные древне-египетскимъ или древне-индѣйскимъ горнымъ усыпальницамъ.

2. Древне-христіанская живопись до Константина Великаго.

Живопись первыхъ вѣковъ христіанства удерживаетъ насъ въ катакомбахъ; изо всѣхъ пластическихъ искусствъ именно она, въ потолочной и стѣнной росписи погребальныхъ камеръ, достигла наибольшаго блеска, и христіанское искусство именно въ катакомбной живописи впервые расправило свои крылья для самостоятельнаго полета.

Своимъ знакомствомъ съ катакомбной живописью мы обязаны преимущественно изслѣдованіямъ Дж.-Б. де-Росси, Л. Перрѐ, Т. Роллера, Іос. Вильперта, Ф.-Кс. Крауса, Виктора Шульце, Іог. Фикера, О. Марукки, Іос. Фюрера и ихъ предшественниковъ. Затѣмъ, на ряду со спеціальными трудами относительно этой живописи такихъ изслѣдователей, какъ Эж. Мюнцъ, Л. Лефоръ, О. Поль, Ад. Газенклеверъ, А. де-Валь, Эдг. Геннеке и Вильпертъ (въ самое послѣднее время появилось его капитальное сочиненіе: „Катакомбныя росписи Рима"), слѣдуетъ поставить ученыя монографіи почти о каждомъ отдѣльномъ сюжетѣ древне-христіанскаго искусства, причемъ разногласія авторовъ по тому или другому вопросу объясняются отчасти ихъ принадлежностью къ разнымъ вѣроисповѣданіямъ.

Съ художественной точки зрѣнія, римскія катакомбныя росписи, лучше всего изученныя, относятся къ типу ремесленно исполненныхъ римско-эллинистическихъ могильныхъ фресокъ. Какъ и въ языческой стѣнной живописи этрурскихъ и римскихъ гипогеевъ, въ нихъ, за немногими исключеніями, преобладаетъ бѣлый фонъ, обусловленный, впрочемъ, уже слабымъ освѣщеніемъ катакомбъ. Этотъ фонъ всегда выполненъ „аль-фреско", т. е. наведенъ на мокрый еще слой известковой штукатурки, самыя же изображенія написаны отчасти также аль-фреско, отчасти по просохшей штукатуркѣ. Хотя мѣстами встрѣчаются цѣлые небольшіе ландшафты идиллическаго характера, и нерѣдко элементы ландшафта составляютъ принадлежность той или другой сцены, эта послѣдняя вообще не имѣетъ сплошного задняго плана. Но катакомбныя изображенія этой эпохи еще не вернулись къ чернымъ контурамъ; фигуры очерчены довольно мягко и естественно, и болѣе древнія изображенія выгодно отличаются отъ позднѣйшихъ большею правильностью рисунка и большею свѣжестью тоновъ.

http://lib.kiev.ua/

Въ основѣ живописной орнаментаціи квадрадныхъ потолковъ кубикуловъ (какъ и языческой плафонной живописи того же времени) лежитъ обыкновенно раздѣленіе потолка на поля исходя изъ круглаго центральнаго поля, это раздѣленіе вписываетъ внѣшній кругъ или восьмиугольникъ въ равносторонній четырехугольникъ и затѣмъ діагональными линіями разбиваетъ всю площадь на отрѣзки различной формы (см. табл. 2, а). Границы полей часто обозначены лишь красными или синими полосками, но нерѣдко также эти послѣднія усажены крючками, трехугольниками, зубчиками, дужками, или превращены въ іоническіе „шнуры перловъ". Излюбленные греческіе мотивы линейнаго орнамента, рядъ набѣгающихъ одна на другую волнъ и меандръ, попадаются уже рѣдко, но тѣмъ чаще, вмѣсто простыхъ линій, или между ними, встрѣчаются усики растеній, покрытыя листвой вѣтви, побѣги виноградной лозы, цвѣты на стебелькахъ, гирлянды и цвѣточныя вазы; листья аканѳа изображаются обыкновенно у основанія лиственныхъ черешковъ и цвѣточныхъ побѣговъ.

Тѣ изъ языческихъ животныхъ и человѣческихъ образовъ, которые уже давно утратили миѳологическое значеніе и превратились въ чисто-декоративные элементы, были заимствованы христіанской орнаментикой простодушно, безъ попытокъ какого-либо символическаго толкованія. Пантеры, козлы, морскіе коньки, птицы, маски (см. табл. 2, ж.) чередуются съ геніями и Психеями въ длинныхъ одеждахъ, безкрылыми амурами и крылатыми малютками-геніями, которые, какъ ни напоминаютъ намъ позднѣйшихъ христіанскихъ ангеловъ, не должны быть принимаемы за нихъ. Въ другихъ случаяхъ, античные символы истолковываются въ христіанскомъ смыслѣ, чему особенно яснымъ примѣромъ можетъ служить Діонисова лоза. Вспомнимъ слова Христа къ его ученикамъ: „Азъ есмь лоза, а вы — гроздія". Голубь въ древне-христіанской живописи былъ символомъ мира, сходящаго на душу христіанина (табл. 2. д.). Павлину, изображенія котораго съ распущеннымъ хвостомъ мы находимъ во многихъ фрескахъ, была приписана нетлѣнность, для того, чтобы онъ символизировалъ собою безсмертіе. На якорь, какъ на символъ христіанской надежды, есть указаніе уже въ Посланіи ап. Павла къ евреямъ. Что касается до символическаго значенія рыбы и агнца, то они приводятъ насъ уже къ настоящимъ картинамъ, на которыхъ они изображаются вмѣстѣ съ фигурами рыбака и Добраго Пастыря. Удящій рыбакъ — символъ рыбарей-апостоловъ, которымъ сказано, что они станутъ „ловцами человѣковъ". Сюда скоро присоединилось и толкованіе воды, жизненной стихіи рыбы, какъ воды Крещенія. Такимъ образомъ, рыба вначалѣ является символомъ человѣка, принявшаго крещеніе; лишь нѣсколько позже она становится символомъ самого Спасителя, и затѣмъ, въ этомъ значеніи, воспроизводится безчисленное множество разъ. Установленіе этого новаго символа произошло, какъ свидѣтельствуютъ о томъ Отцы Церкви, благодаря тому, что изъ началь-

http://lucl.kiev.ua/

http://luci.kiev.ua/

Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 2. Живопись въ катакомбахъ Св. Каликста, въ Римѣ.

а. Потолокъ во второй капеллѣ св. таинствъ. — б. Орфей, на потолкѣ „Cubicolo dell' Orfeo“. — в. Моисей. — г. Гробокопатель (Fossor). — д. Голубь. — е. Трапеза семерыхъ. — ж. Маска, изъ второй капеллы св. таинствъ.

По Дж.-Б. Росси.

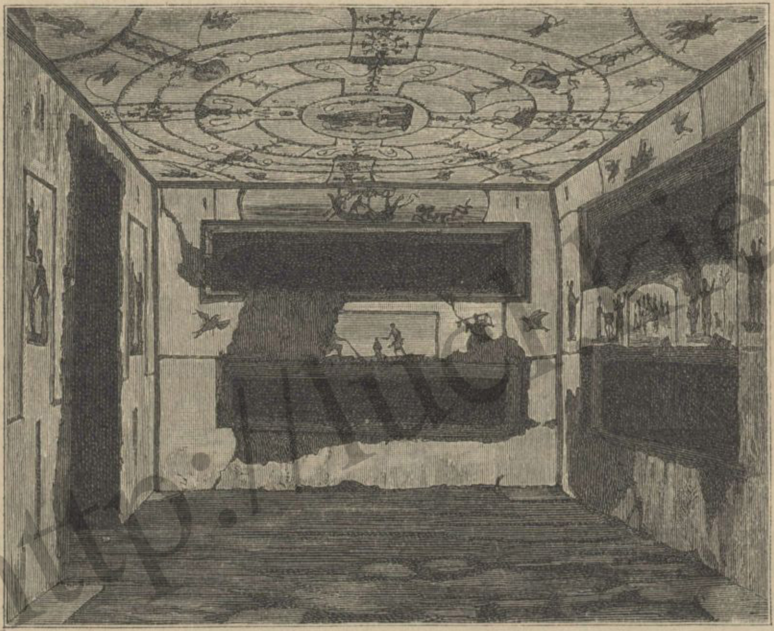
ныхъ буквъ греческихъ словъ: *'Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* (Іисусъ Христосъ Сынъ Божій Спаситель) составляется слово *'ΙΧΘΥΣ*, т. е. „рыба". Подобнымъ же образомъ произошелъ символъ агнца. „Азъ есмь пастырь добрый" — сказалъ Христосъ, — и когда кто найдетъ свою заблудшую овцу, онъ „съ радостью возьметъ ее на свои рамена". Уже въ самыхъ раннихъ катакомбныхъ фрескахъ Спаситель изображается въ видѣ Добраго Пастыря, несущаго на своихъ плечахъ заблудшую овцу (табл. 2, а, средняя фигура); соотвѣтственно этому, агнецъ сперва обозначалъ человѣка, спасеннаго благодатью Крещенія, и только въ послѣ-константиновское время сдѣлался символомъ самого Христа, на основаніи словъ Іоанна Крестителя: „Се Агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра". Въ такомъ случаѣ онъ является окруженнымъ апостолами, изображенными также въ видѣ овецъ. Попытки приписать во всѣхъ случаяхъ одно и то же значеніе фигурамъ молящихся съ воздѣтыми руками, обыкновенно женскимъ (орантамъ), не увѣнчались успѣхомъ. Эти фигуры въ катакомбной живописи являются то элементами историческихъ композицій, то земными (по Виктору Шульце), или небесными (по Іос. Вильперту) портретами умершихъ, и лишь въ послѣ-константиновскую эпоху олицетворяютъ собою Пресв. Дѣву или Церковь. Въ иныхъ случаяхъ, наконецъ, ихъ помѣщаютъ по угламъ плафоновъ вмѣстѣ съ геніями и викторіями, какъ чисто-орнаментальные мотивы.

Многія изъ катакомбныхъ фресокъ свидѣтельствуютъ о способности христіанскихъ живописцевъ передавать въ простыхъ, но понятныхъ и трогательныхъ образахъ отдѣльныя религіозныя представленія и воспроизводить библейскія и евангельскія событія.

Въ одной древней киренской катакомбѣ мы встрѣчаемъ Добраго Пастыря съ заблудшей овцою на плечахъ; вокругъ него — семь агнцевъ, а надъ нимъ — семь рыбъ. Здѣсь агнцы и рыбы символизируютъ христіанскую общину. Напротивъ того, въ древнихъ фрескахъ катакомбы Vigna Cassia, въ Сиракузахъ, изображенія Добраго Пастыря соединены съ библейскими сюжетами; изъ нихъ особеннаго вниманія заслуживаетъ исторія Іоны, пророческій смыслъ которой засвидѣтельствованъ Самимъ Христомъ, видѣвшимъ въ ней прообразованіе Своей смерти и Воскресенія. Особенно поучительны стѣнныя и потолочныя фрески катакомбы св. Януарія, въ Неаполѣ. На потолкѣ передней камеры верхняго яруса, среди языческой орнаментаціи, мы вдругъ встрѣчаемъ библейскія сцены. Любопытно, что изображеніе Адама и Евы подъ древомъ познанія добра и зла лишь немногимъ отличается отъ современныхъ намъ изображеній этого сюжета. Но подавляющее большинство дошедшихъ до насъ христіанскихъ фресокъ первыхъ вѣковъ украшаетъ подземныя кладбища Рима. Какимъ образомъ отдѣльныя изображенія размѣщались на стѣнахъ и потолкѣ, прекрасно видно на примѣрѣ одной изъ такъ называемыхъ капеллъ Св. Таинствъ въ цеметеріи Калликста (см. рис. на стр. 12). Среднее поле легко и изящно расчленен-

http://uct.kiev.ua/

паго плафона представляетъ намъ изображеніе Добраго Пастыря съ овцой на плечахъ. Слѣва, у самаго входа, изображенъ юноша-Моисей (табл. 2, в), источающій жезломъ воду изъ скалы (скала — желтая, бьющая изъ нея вода — голубая); справа, въ панданъ къ этой фигурѣ, — женская фигура, черпающая изъ колодца, чрезъ край котораго льется вода вѣчной жизни. На лѣвой (отъ входа) стѣнѣ, вверху, мы видимъ Іону, бросаемаго въ море корабельщиками, и „большую рыбу" — чудовище съ длинной шеей и огромнымъ, свернутымъ въ кольца хвостомъ, которое подплываетъ, чтобы проглотить пророка; въ среднемъ нижнемъ полѣ, слѣва, рыбакъ вытаскиваетъ рыбу изъ воды, а справа мужчина, въ передникѣ, креститъ въ этой водѣ нагого мальчика; но здѣсь мы имѣемъ указаніе скорѣе на крещеніе вообще, чѣмъ на крещеніе Спасителя. Справа отъ этой послѣдней композиціи, исцѣленный разслабленный удаляется, взваливъ себѣ на плечи свой одръ; панданное изображеніе на лѣвой сторонѣ — отбито. На правой отъ входа стѣнѣ сохранилось лишь изображеніе (соотвѣтствующее композиціи на противоположной стѣнѣ) Іоны, извергаемаго чудовищемъ (табл. 1, б). На стѣнѣ, находящейся противъ входа, на томъ же мѣстѣ, представленъ уже спасенный Іона, отдыхающій на берегу; внизу, въ среднемъ полѣ, — композиція, которую, согласно съ мнѣніемъ де-Росси, можно толковать, какъ трапезу семи учениковъ Спасителя, удостоившихся Его явленія имъ по Воскресеніи при морѣ Тиверіадскомъ. Справа и слѣва изображены двѣ сцены съ однимъ и тѣмъ же мотивомъ воздѣтыхъ къ небу рукъ; направо, стоятъ въ позѣ орантовъ Авраамъ и Исаакъ, благодарящіе Бога послѣ чудеснаго появленія овна; налѣво, мужская и женская фигуры стоятъ подлѣ треножника, на которомъ лежатъ рыба и хлѣбъ: мужчина дотра-



Одна изъ капеллъ цеметерія Калликста, въ Римѣ. По Дж.-Б. де-Росси.

гивается до рыбы, а женщина подняла руки вверхъ. Трудно рѣшить, должны ли мы здѣсь видѣть евхаристію, или просто домашнюю предобѣденную молитву. Правѣе и лѣвѣе этихъ изображеній помѣщено, въ особомъ обрамленіи, по безбородой мужской фигурѣ съ киркою въ поднятыхъ рукахъ: это — тѣ могильщики (фоссоры), которые трудились надъ рытьемъ катакомбъ (табл. 2, г.).

Въ художественномъ отношеніи, прежде всего останавливаетъ на себѣ вниманіе декоративное единство этой росписи, достигнутое строго симметричнымъ соотвѣтствіемъ ея элементовъ другъ другу. Ошибкой нѣкоторыхъ изслѣдователей, какъ напр. Шпрингера, было признавать эту симметрію только въ плафонной живописи отдѣльныхъ камеръ. Что касается до содержанія этихъ фресокъ, то надо замѣтить, что здѣсь, какъ и въ прочихъ катакомбахъ, чисто-декоративныя, символическія, бытовыя и историческія изображенія связаны въ одно цѣлое, отражающее вѣру христіанъ въ Искупленіе.

„Психея“, фреска крипты св. Нерея въ катакомбѣ Домитиллы, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Всѣ изображенія этого рода мы находимъ и въ остальныхъ римскихъ катакомбахъ. Къ декоративному циклу относятся, напримѣръ, исполненныя въ античномъ духѣ фрески крипты св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, съ изображеніями временъ года, олицетворенныхъ фигурами дѣтей, собирающихъ розы, колосья, виноградъ и маслины, или фреска крипты св. Нерея въ катакомбѣ Домитиллы, гдѣ Психея въ длинной одеждѣ рветъ цвѣты (см. рис. на этой стр.). Наоборотъ, въ кругу христіанскихъ представленій совершенно символическій характеръ принимаетъ образъ легендарнаго языческаго пѣвца Орфея. Въ катакомбѣ Домитиллы, на одной аркѣ, онъ представленъ сидящимъ среди дикихъ звѣрей и укрощающимъ ихъ игрою на лирѣ, а на потолкѣ одной изъ камеръ катакомбы Калликста онъ окруженъ одними агнцами и такимъ образомъ приближается уже къ типу Добраго Пастыря (табл. 2, б). Своимъ появленіемъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ Орфей обязанъ отчасти чудодѣйственной силѣ своей лиры, отчасти идеѣ безсмертія, которой были проникнуты орфическія таинства. Впрочемъ, уже въ III-мъ столѣтіи онъ исчезаетъ изъ катакомбной живописи.

Къ реалистическимъ изображеніямъ, кромѣ столь часто встрѣча-

емыхъ фоссоровъ (табл. 2, г), относятся, прежде всего, портреты умершихъ. Но и въ этихъ изображеніяхъ явленія дѣйствительности легко соединяются съ символизмомъ. На большой фрескѣ „крипты пяти святыхъ“ въ катакомбѣ Калликста, пять мужскихъ и женскихъ фигуръ, имена которыхъ обозначены надписями, изображены стоящими съ молитвенно воздѣтыми руками среди цвѣтущаго райскаго сада; подобнымъ же образомъ „семейныя трапезы“, которыя нерѣдко по своему содержанію могутъ быть сопоставлены съ языческими поминальными обѣдами (срв. хотя бы фрески виллы Памфили, см. т. I, стр. 584), въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ напримѣръ въ такъ называемой греческой капеллѣ ката-

„Богоматерь и пр. Исаія“, фреска въ катакомбѣ Прискиллы, въ Римѣ.
По Т. Роллеру.

комбы Прискиллы, представляя собою братскія трапезы (агапы), намекаютъ въ Тайную Вечерю или даже на мистическія небесныя пиршества праведниковъ.

Далѣе слѣдуютъ главные образы христіанскаго цикла. Самого Бога-Отца въ эту эпоху еще не изображаютъ, но нерѣдко изображается Его рука, исходящая изъ облаковъ, какъ напр. въ сценѣ Жертвоприношенія Исаака въ Остріанскомъ цеметеріи, или въ композиціи „Моисей, получающій заповѣди“, въ катакомбѣ св. Петра и Марцеллина. Что касается до изображенія Спасителя, то оно появляется уже въ ранней катакомбной живописи, иногда въ видѣ Младенца на колѣняхъ Богоматери, какъ напр. въ прекрасной фрескѣ катакомбы Прискиллы (см. рис. на этой стр.), иногда въ видѣ юноши, какъ напр. въ сценѣ Крещенія, въ криптѣ Луцины, иногда все еще въ юношескомъ и безбородомъ типѣ, въ видѣ чудотворца, наприм. въ сценѣ Воскрешенія Лазаря въ послѣдней изъ

капеллъ Св. Таинствъ; наконецъ, къ концу этой эпохи, Христосъ является какъ Учитель среди Своихъ учениковъ, наприм. во фрескѣ Остріанскаго цеметерія. Самымъ раннимъ изъ дошедшихъ до насъ изображеній Пресв. Дѣвы надо считать вышеупомянутую фреску въ катакомбѣ Прискиллы: Богоматерь, съ чертами римлянки, сидитъ въ полуоборотѣ налѣво; Младенецъ беретъ ея грудь. Надъ нею изображена звѣзда, а передъ нею стоитъ, указывая рукой на звѣзду, безбородый мужчина, котораго мы, вмѣстѣ съ Краусомъ и Вильпертомъ, признаемъ за пророка Исаію (см. Пророч. Исаіи, VII, IX, и Матѳ. I, 23). Это—серьезная, спокойная, говорящая сердцу сцена, въ которой, такъ сказать, предчувствуются всѣ будущія Мадонны. Почти въ то же время появилась Пресв. Дѣва на потолочной фрескѣ той же катакомбы, но уже безъ Младенца, сидящая на тронѣ, передъ которымъ стоитъ юный ангелъ-благовѣститель, быть можетъ, наиболѣе древній изъ дошедшихъ до насъ ангеловъ христіанскаго искусства. Въ теченіе всей до-константиновской эпохи ангелы изображаются, какъ въ приведенномъ сейчасъ примѣрѣ, въ видѣ одѣтыхъ въ тунику и плащъ безкрылыхъ юношей. Въ видѣ крылатыхъ юношей они появляются, примыкая къ эллинистическимъ изображеніямъ викторій, сначала въ искусствѣ христіанскаго Востока, но и здѣсь только послѣ побѣды христіанства надъ язычествомъ.

Большинство римскихъ катакомбныхъ фресокъ изображаетъ библейскія событія, причемъ ветхозавѣтные сюжеты воспроизводятся чаще, чѣмъ новозавѣтные, за исключеніемъ Добраго Пастыря, и, быть можетъ, не простая случайность, что древнѣйшія изъ сохранившихся римскихъ катакомбныхъ росписей, а именно фрески галереи Флавія въ катакомбѣ Домитиллы (I-го столѣтія по Р. Х.), кромѣ небольшихъ декоративныхъ ландшафтовъ, виноградной лозы съ крылатыми дѣтскими фигурами и символическихъ изображеній Добраго Пастыря и поминальной трапезы, содержатъ въ себѣ всего двѣ ветхозавѣтныя сцены: „Ной въ ковчегѣ“ и „Даніилъ во рву львиномъ“. Даніилъ обыкновенно изображается нагимъ, en face, между двумя львами „геральдическаго“ стиля. Три отрока въ печи огненной обыкновенно имѣютъ на головахъ фригійскія шапки и стоятъ въ позѣ орантовъ среди языковъ пламени. Ной, которому голубь несетъ масличную вѣтвь, плыветъ по волнамъ одинъ, въ небольшомъ ящикѣ (срв. съ античными вазовыми изображеніями Данаи, брошенной въ море).

Циклъ новозавѣтныхъ сценъ въ катакомбной живописи начинается, какъ теперь установлено, „Благовѣщеніемъ“. Далѣе слѣдуетъ „Поклоненіе волхвовъ“, которые изображаются въ числѣ то двухъ, то трехъ, то четырехъ, въ фригійской одеждѣ, шествующими къ Богоматери, держащей Младенца на своемъ лонѣ. Нѣкоторыя фрески этой эпохи несомнѣнно представляютъ Крещеніе Господне. Послѣдній разрядъ ново-завѣтныхъ композицій — Чудеса Спасителя. Что касается до Его Страстей, то ихъ изображенія совершенно отсутствуютъ, если

http://luci.kiev.ua

только не признавать, вмѣстѣ съ Вильпертомъ, одну изъ сценъ такъ называемой „крипты Страстей Господнихъ“ за „Воиновъ, издѣвающихся надъ Христомъ“, или за „Бичеваніе“. Въ сценахъ Чудесъ, за исключеніемъ „Исцѣленія кровоточивой“, Спаситель является всегда безъ апостоловъ. Исцѣленный разслабленный встрѣчается по крайней мѣрѣ двѣнадцать разъ. Почти вдвое чаще попадается „Умноженіе хлѣбовъ Спасителемъ,“ Который касается жезломъ стоящихъ передъ Нимъ хлѣбныхъ корзинъ. „Воскрешеніе Лазаря“, имѣющаго обыкновенно видъ муміи, стоящей передъ входомъ въ гробницу, повторяется неменѣе 39 разъ (Геннеке). Не надо забывать, что побѣда надъ смертью была ядромъ христіанской догматики.

Во всѣхъ катакомбныхъ фрескахъ изображенное дѣйствіе разыгрывается возможно меньшимъ числомъ фигуръ, крайне просто и спокойно. Такъ какъ одни и тѣ же сюжеты трактовались приблизительно одинаково во всѣхъ, въ томъ числѣ и во внѣ-римскихъ, христіанскихъ катакомбахъ, то надо полагать, что отдѣльные живописцы-декораторы кубикуловъ не компоновали изображенія самостоятельно, а придерживались образцовъ, выработанныхъ путемъ коллективнаго творчества. Какъ бы то ни было, эта чуждая внѣшнихъ эффектовъ живопись вышла изъ сердца и говоритъ прежде всего сердцу.

Къ древне-христіанской живописи можно отнести также изображенія на золоченыхъ стеклянныхъ сосудахъ. Отъ большинства этихъ сосудовъ сохранились лишь донышки; эти послѣднія — двойныя, и между двумя ихъ пластинками заключенъ тонкій золотой листокъ, въ которомъ выскобленъ рисунокъ, иногда оживленный раскраской. Хотя родина подобныхъ золоченыхъ сосудовъ, какъ надо полагать, — Востокъ, однако большая ихъ часть найдена въ римскихъ катакомбахъ. Самые древніе изъ такихъ сосудовъ миѳологическими и реалистическими сюжетами своихъ изображеній свидѣтельствуютъ о принадлежности своей языческому времени. Изъ сосудовъ до-константиновской эпохи, отличающихся тонкостью рисунка и штрафировки, всего одинъ, принадлежащій Ватиканской библіотекѣ, украшенъ несомнѣнно христіанскимъ изображеніемъ, и это послѣднее — опять-таки Добрый Пастырь. Въ этихъ произведеніяхъ древне-христіанскаго искусства, какъ и во всѣхъ прочихъ, символическія изображенія предшествуютъ историческимъ, библейскимъ сюжетамъ.

3. Древне-христіанская скульптура до Константина Великаго.

Античное классическое искусство достигло въ пластикѣ до своей наивысшей выразительности. Но чѣмъ больше прелести было въ скульптурахъ многобожія, тѣмъ старательнѣе избѣгали христіане первыхъ вѣковъ олицетворять своего Бога въ статуяхъ. То обстоятельство, что императоръ Александръ Северъ поставилъ въ своемъ домашнемъ святилищѣ

(ларарiи) скульптурныя изображенiя Авраама и Христа рядомъ съ изваянiемъ Орфея, разумѣется, нисколько не противорѣчитъ только-что сказанному. Христiанской круглой пластикѣ уже потому было легко замѣнить Спасителя Добрымъ Пастыремъ, что художественный мотивъ человѣка, несущаго на плечахъ барана, теленка и т. п., былъ нечуждъ классической скульптурѣ. Достаточно вспомнить хотя бы Гермеса съ овномъ на плечахъ, произведенiе Каламиса (ср. т. I, стр. 397), а изъ сохранившихся до нашего времени—такiя статуи, какъ Мосхофоръ Акропольскаго музея въ Аѳинахъ (ср. т. I, стр. 343). Изъ дошедшихъ до насъ скульптурныхъ изображенiй Добраго Пастыря древнѣйшимъ, и притомъ лучше всѣхъ другихъ сохранившимся, надо признать небольшую мраморную статую Латеранскаго музея (см. рис. на этой стр.). Юный, длиннокудрый пастухъ, благородно очерченная голова котораго повернута въ профиль, одѣтъ въ короткую безрукавую тунику (экзомиду), оставляющую правое плечо обнаженнымъ. Въ правой рукѣ онъ держитъ заднiя, въ лѣвой—переднiя ноги овцы, лежащей у него на плечахъ. Хорошая работа этой изящной статуэтки заставляетъ отнести ее къ первымъ десятилѣтiямъ III-го вѣка.

Добрый Пастырь, мраморная статуэтка Латеранскаго музея въ Римѣ.
Съ фотографiи Алинари, во Флоренцiи.

Само-собою разумѣется, древнимъ христiанамъ не возбранялось увѣковѣчивать въ скульптурѣ своихъ родственниковъ, особенно чтимыхъ единовѣрцевъ и мучениковъ, которые скоро становились святыми. Но до-константиновскому времени можетъ быть приписана лишь одна (дошедшая до насъ въ неполномъ видѣ) сидячая мраморная статуя св. Ипполита, хранящаяся въ Латеранскомъ музеѣ.

Христiанская рельефная пластика этой ранней эпохи вводитъ насъ въ область искусства, посвященнаго чествованiю умершихъ. Мраморные саркофаги, начиная съ II-го вѣка, играютъ важную роль въ римской скульптурѣ какъ языческой, такъ и христiанской. Свое

Бiблiотека № 113
Централiзованої системи бiблiотек
Шевченкiвського району
м. Києва
331947
http://lucl.kiev.ua/

отвращеніе къ сожиганію труповъ христіане унаслѣдовали отъ евреевъ. Древняя, высѣченная въ скалѣ усыпальница превратилась въ переносный гробъ изъ цѣннаго камня, служившій для покойника благородной, нетлѣнной оболочкой. Образцомъ ранняго, болѣе простого стиля христіанскаго рельефа считается мраморный саркофагъ Ливіи Примитивы въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Передняя сторона этого саркофага украшена волнистыми желобками (стригилами), которые такъ любили тогда высѣкать на саркофагахъ; въ свободномъ же среднемъ четырехугольникѣ, подъ эпитафіей, представленъ Добрый Пастырь среди символическихъ изображеній рыбы и якоря. Съ одной стороны, болѣе развитыми, а съ другой—болѣе ясно проникнутыми античнымъ припоминаніемъ, представляются рельефныя изображенія на саркофагѣ изъ Ла-Гайоли (La Gayolle), въ Бриньольской семинаріи. Въ срединѣ изображенъ умершій, въ видѣ маль-

„Саркофагъ Іоны", въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Алинари, во Флоренціи.

чика, и его воспитатель. Затѣмъ, подлѣ христіанскихъ символическихъ изображеній удильщика, оранты и Добраго Пастыря, мы вдругъ встрѣчаемъ языческаго бога солнца въ лучезарномъ вѣнцѣ. Ле-Бланъ считаетъ эту прекрасную скульптуру греческой работой конца II-го столѣтія. Какъ на третій, нѣсколько болѣе поздній образецъ древне-христіанской рельефной пластики слѣдуетъ указать на „саркофагъ Іоны" въ Латеранскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), вся передняя сторона котораго, раздѣленная на два плана, украшена библейскими композиціями. Исторія пророка Іоны, занимающая передній планъ, разработана согласно принципамъ живописной перспективы.

Мы видимъ, что и древне-христіанская живопись, и древне-христіанская пластика воспроизводили довольно ограниченное число библейскихъ сюжетовъ; въ виду этого, богословская школа археологовъ учитъ, что въ первые вѣка христіанства единственнымъ критеріемъ для выбора сюжетовъ была возможность ихъ символическаго толкованія. При этомъ, обыкновенно, пророческій смыслъ ветхозавѣтныхъ событій, какова напр. исторія Іоны, обобщается и на всѣ остальныя. Впрочемъ, тогда какъ одни изъ ученыхъ этой школы приписываютъ каждой библейской ком-

позиціи цѣлый рядъ самыхъ разнообразныхъ иносказательныхъ значеній, другіе, во главѣ которыхъ стоитъ Викторъ Шульце, будучи сторонниками такъ называемой „сепулькральной" теоріи, видятъ повсюду указаніе на смерть и на воскресеніе изъ мертвыхъ. Эта теорія прекрасно согласуется съ высказанной впервые великимъ французскимъ ученымъ Эдмономъ Ле-Бланомъ и развитой дальше Эж. Мюнцемъ и Ф.-Кс. Красомъ интересной мыслью, что библейскія композиціи катакомбной живописи и саркофаговъ представляютъ иллюстраціи къ отдѣльнымъ прошеніямъ похоронныхъ молитвъ, въ которыхъ мы встрѣчаемъ тѣ же примѣры избавленія рукой Промысла, чередующіеся, вдобавокъ, въ той же послѣдовательности („Спаси, Господи, душу раба твоего, какъ Ты спасъ Ноя отъ потопа,... какъ ты спасъ Іону изъ чрева китова,... какъ Ты спасъ Исаака отъ руки Авраама,... какъ Ты спасъ Сусанну отъ ложнаго обвиненія" и т. д.). Однако нельзя доказать, что эти прошенія включены въ молитвы раньше, чѣмъ соотвѣтствующія сцены стали изображаться на стѣнахъ катакомбъ; во всякомъ случаѣ, есть нѣсколько древне-христіанскихъ библейскихъ композицій, каково напр. „Поклоненіе волхвовъ", которымъ нельзя приписать подобнаго происхожденія. Въ дѣйствительности, за исключеніемъ умышленно пропущенныхъ Страстей Христовыхъ, мы находимъ воспроизведенными почти всѣ тѣ эпизоды Священной Исторіи, которые на каждаго изъ насъ, еще въ школьные годы, производили глубокое впечатлѣніе. Поэтому мы не можемъ согласиться съ мнѣніемъ, будто благочестивые библейскіе разсказы облекались въ видимыя формы и краски не ради нихъ самихъ. Справедливо лишь, что искусство первыхъ вѣковъ христіанства еще не помышляло о воспроизведеніи всѣхъ главныхъ событій библейской исторіи въ послѣдовательности времени и въ систематическомъ порядкѣ; конечно, мы также не станемъ отрицать, что, при выборѣ сценъ, съ одной стороны, принимался въ соображеніе параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтами, а съ другой — оказывалось предпочтеніе сюжетамъ, наиболѣе поучительнымъ съ христіанской точки зрѣнія. Лишь сцены Страстей Господнихъ и мученія были изгнаны изъ этихъ мѣстъ вѣчнаго покоя.

Для исторіи искусства важнѣе вопросъ: дѣйствительно ли Римъ — художественное отечество всѣхъ этихъ раннихъ христіанскихъ изображеній, сохранившихся преимущественно на его почвѣ. Мы видѣли (ср. т. I, стр. 530, 556 и т. д.), что въ римско-эллинистическую эпоху языческой древности эллинистическій элементъ, питавшійся восточными вліяніями, былъ повсюду сильнѣе римскаго; слѣдовательно, намъ нѣтъ никакого основанія думать, что въ древне-христіанскую эпоху Рима это отношеніе сдѣлалось вдругъ обратнымъ. Вѣдь греческимъ былъ и языкъ Новаго Завѣта, и первоначальный церковный языкъ Рима, на греческомъ языкѣ сочинены многія христіанскія катакомбныя надписи, и вообще христіанство въ Римѣ развилось не раньше, чѣмъ въ древ-

http://lib.kiev.ua/

нихъ культурныхъ центрахъ эллинистическаго и еще болѣе далекаго Востока. Эллинистическій Востокъ, несомнѣнно, былъ колыбелью и христіанскихъ художественныхъ формъ.

Во всякомъ случаѣ, скромные христіанскіе мастера эпохи гоненій, окрыленные вѣрой, умѣли, при самыхъ незначительныхъ средствахъ, поразительно счастливо справляться съ поставленными имъ задачами. Сѣмена христіанскаго искусства были не только посѣяны, но и пустили ростки; лишь только взошло солнце вѣротерпимости надъ этимъ искусствомъ, оно должно было,—конечно, не поднимаясь выше художественнаго уровня эпохи упадка,—принести блестящіе, въ своемъ родѣ, плоды.

II. Христіанское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтія.

1. Введеніе.—Зодчество.

Когда императоръ Константинъ, послѣ побѣды надъ Максенціемъ на Мильвійскомъ мосту, одержанной въ 312 г. подъ знаменемъ Креста, вступилъ въ Римъ, торжество христіанства, подготовлявшееся трехвѣковой борьбой, было уже полнымъ. Также и христіанское искусство, послѣ эдиктовъ о вѣротерпимости 313 и 314 гг., поднялось на неожиданную высоту.

Во всѣхъ провинціяхъ римской имперіи началось теперь его побѣдоносное шествіе: въ Александріи, гдѣ, къ сожалѣнію, сохранились лишь немногіе памятники, какъ и во всемъ Египтѣ и сѣверной Африкѣ; въ Антіохіи, сокровища которой еще ждутъ раскопокъ, какъ и во всей Сиріи; въ овѣянныхъ дыханіемъ Востока срединныхъ странахъ Малой Азіи, памятники которыхъ въ послѣднее время выдвинуты Стриговскимъ на первый планъ христіанскаго художественнаго движенія, какъ и въ эллинистическихъ городахъ малоазіатскаго побережья; въ Ѳессалоникахъ, какъ и въ самой Греціи; въ Римѣ, вскорѣ утратившемъ свое міровое господство, какъ и въ прочихъ большихъ городахъ Италіи, къ которымъ съ V-го столѣтія присоединяется Равенна. Великое значеніе для дальнѣйшаго развитія искусства, какъ и вообще для всемірной исторіи, имѣло то обстоятельство, что Константинъ, вскорѣ послѣ возстановленія единовластія въ имперіи, повернулся спиной къ старому Риму, чтобы въ Византіи, на берегу Босфора Ѳракійскаго, основать „новый Римъ“, до нашихъ дней сохранившій за собою названіе: „городъ Константина“. Древняя Византія, въ качествѣ новаго Рима, сдѣлалась первообразомъ христіанскаго города и средоточіемъ христіанской художественной дѣятельности. Не подлежитъ сомнѣнію, что „византійское искусство“ уже въ V-мъ и VI-мъ столѣтіяхъ имѣло свой особый обликъ, но столь же несомнѣнно и то, что характерныя черты этого древне-византійскаго искусства предварительно сложились въ Александріи, въ Сиріи,

http://lucl.kiev.ua/

въ Малой Азіи, въ значительной степени и на болѣе далекомъ, въ особенности на сассанидскомъ, Востокѣ; затѣмъ можно предположить, что новыя художественныя формы передне-азіатскаго и африканскаго Востока, развившіяся лишь въ эту „поздне-античную“ эпоху, во многихъ случаяхъ проникали на Западъ и непосредственно, минуя Византію. Конецъ этой эпохи повсюду приходится тамъ, гдѣ начинаетъ утрачиваться античная основа искусства; эта граница обозначена на Западѣ заимствованіемъ сѣверныхъ художественныхъ элементовъ, въ Константинополѣ—что̂ противъ этого ни возражали бы—иконоборствомъ, а на эллинистическомъ Востокѣ — побѣдой ислама.

Первымъ великимъ дѣломъ христіанской архитектуры было созданіе церкви.

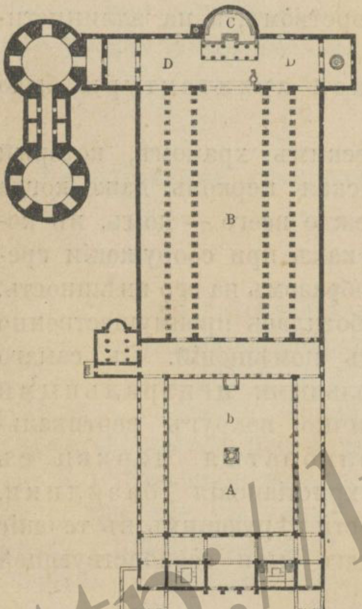
Въ полной противоположности съ греческимъ храмомъ, который мыслился какъ жилище божества, христіанская церковь, даже когда она воздвигнута надъ могилой мученика, прежде всего — домъ, въ которомъ собираются вѣрующіе; поэтому, тогда какъ при сооруженіи греческаго храма вниманіе обращалось главнымъ образомъ на его внѣшность, древне-христіанская церковная архитектура заботилась преимущественно о расчлененіи и декоративности внутреннихъ помѣщеній. Съ самаго начала, наряду съ круглыми или многоугольными центральными церквами, т. е. расположенными симметрично вокругъ вертикальной средней оси, мы встрѣчаемъ продолговатыя церкви съ возвышеннымъ среднимъ нефомъ—христіанскія базилики, которыя, вполнѣ отвѣчая религіозной потребности вѣрующихъ, въ теченіе первыхъ столѣтій послѣ Константина Великаго были господствующей формой европейскаго храмоздательства.

Первоначальный планъ собора св. Петра въ Римѣ (см. рис. на стр. 22) можетъ дать понятіе о составныхъ частяхъ западной христіанской базилики; внутренній же видъ собора св. Павла въ Римѣ, возстановленнаго послѣ пожара 1823-го года (см. табл. 3, вверху), даетъ общее представленіе о внутренности базилики. Хотя на Востокѣ базилика развилась раньше, чѣмъ въ Римѣ, однако мы обращаемся прежде всего къ римскимъ церквамъ этого рода, которыя намъ болѣе доступны.

Христіанская церковь должна была заключать въ себѣ два главныхъ помѣщенія: обширный залъ для собранія вѣрующихъ и въ сторонѣ, противоположной входу въ него, алтарное пространство, назначенное для совершенія богослуженія. Къ этимъ частямъ присоединялись снаружи зданія — атрій (паперть), а внутри — нартексъ (притворъ), предназначенные для кающихся и для оглашенныхъ. Четырехугольный атрій (А) окруженъ стѣнами, вдоль внутренней стороны которыхъ идетъ колоннада съ покатой вовнутрь крышей; въ срединѣ атрія находится колодезь для омовенія рукъ (в). Внутренній притворъ, постоянно встрѣчающійся на Востокѣ, въ римскихъ базиликахъ отсутствуетъ. Главная, средняя дверь, кромѣ которой имѣются боковыя, ведетъ изъ атрія въ

http://lucl.kiev.ua/

большой прямоугольный залъ для собраній вѣрующихъ (В). Залъ этотъ обыкновенно дѣлится въ продольномъ направленіи двумя или четырьмя рядами колоннъ (рѣже столбовъ) на три (или на пять) нефовъ. Средній нефъ часто вдвое шире и вдвое выше боковыхъ нефовъ. Колонны соединяются другъ съ другомъ посредствомъ прямого антаблемента или арокъ. Средніе ряды колоннъ поддерживаютъ высящіяся надъ ними стѣны, въ которыхъ продѣланы окна; въ эти стѣны упираются своимъ верхомъ односкатныя крыши боковыхъ нефовъ, средній же нефъ перекрытъ двухскатной черепичной или гонтовой крышей съ плоскими фронтонами. Съ внутренней стороны деревянныя стропила, поддерживающія крышу, въ римско-эллинистическомъ мірѣ были или совершенно открыты и на виду, или закрыты плоскимъ потолкомъ, разбитымъ на четырехугольныя поля, тогда какъ на Востокѣ это устройство довольно часто замѣнялъ каменный коробовый сводъ. Но иногда верхнія стѣны средняго нефа покоятся на второмъ рядѣ колоннъ, которыми открываются вовнутрь (рѣдко встрѣчающіеся на Западѣ) эмпоры (хоры) боковыхъ нефовъ (см. табл. 3, внизу).



Первоначальный планъ собора св. Петра, въ Римѣ. По Г. Гольцингеру.

Алтарное пространство, къ которому вело нѣсколько ступенекъ изъ средняго нефа, первоначально представляло собою лишь полукруглую нишу (абсиду, или трибуну, С) въ задней стѣнѣ церкви. Въ абсидѣ вдоль стѣны шли скамьи для священнослужителей, а въ срединѣ этихъ сѣдалищъ возвышалось епископское кресло. Передъ абсидой, надъ могилой мученика (криптой), во имя котораго была освящена церковь, стоялъ самый алтарь. Когда явилась надобность расширить алтарное помѣщеніе, то въ Римѣ и нѣкоторыхъ мѣстностяхъ передней Азіи стали между абсидой и продольными нефами вставлять еще поперечный нефъ, такъ называемый трансептъ. Трансептъ вначалѣ очень мало выдавался или вовсе не выдавался за продольныя стѣны базилики. Арка, отдѣляющая трансептъ отъ продольныхъ нефовъ, называется тріумфальной. Надъ алтаремъ возвышался на четырехъ колоннахъ каменный балдахинъ (киворій). Вначалѣ алтарь имѣлъ форму трапезы; когда же подземный склепъ мученика замѣнился ракою съ мощами, поставленною прямо на полъ, алтарь получилъ видъ саркофага.

Богатыя мозаичныя украшенія покрывали собою абсиду, тріумфальную арку и верхнія стѣны средняго нефа, которыя въ раннее время, какъ

http://luck.kiev.ua

а — Внутренность церкви С.-Паоло-фуори-ле-мура.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

б — Нижняя церковь С.-Лоренцо.

Табл. 3. Внутренній видъ ранне-христіанскихъ церквей близъ Рима.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

http://rutenl.kiev.ua/

можно думать, облицовывались мраморомъ. Наиболѣе священныя изображеній помѣщались въ абсидѣ, и ея живопись прежде всего останавливала на себѣ взоры входящихъ. Внутренность христіанской базилики представляла широко и ясно расчлененное цѣлое, части котораго, несмотря на нѣсколько рѣзкіе переходы и нѣкоторый произволъ въ пропорціяхъ, были связаны и объединены именно красочной гармоніей мозаикъ; и если эти первыя созданія церковной архитектуры, въ сравненіи съ одновременными блестящими языческими постройками, какъ напримѣръ со сводчатой торговой базиликой Максенція (см. т. I, стр. 570), являются въ нѣкоторомъ отношеніи шагомъ назадъ, то въ нихъ все-таки таились зародыши, изъ которыхъ впослѣдствіи развились чудеса средневѣковаго зодчества.

Внѣшняя архитектура западной христіанской базилики (строившейся обыкновенно изъ кирпича) была крайне проста, декоративные элементы въ ней почти отсутствовали. Фасадъ съ трехугольнымъ фронтономъ выражалъ собою поперечный разрѣзъ зданія. Кровельное покрытіе имѣло въ виду пока одну цѣлесообразность. Зубчатый карнизъ подъ крышей, на стѣнахъ лизени (небольшіе выступы, служащіе для оживленія большихъ плоскостей) часто составляли единственное внѣшнее украшеніе западныхъ базиликъ. Башни, которыя появляются только въ самомъ концѣ этой эпохи, и крестильни (баптистеріи), вообще центральнаго типа, обыкновенно стояли отдѣльно отъ церквей. Только въ средніе вѣка церковное зодчество измѣнило внѣшній видъ западной базилики по образцу ея малоазіатскихъ и сирійскихъ сестеръ, формы которыхъ съ самаго начала были болѣе развиты въ мощное органическое цѣлое.

Не подлежитъ сомнѣнію, что древне-христіанская базилика обязана своимъ происхожденіемъ античной архитектурѣ. Но тутъ возникаетъ вопросъ, одинъ изъ самыхъ модныхъ научныхъ вопросовъ нашего времени: изъ какихъ именно римско-эллинистическихъ построекъ развилась базилика. Можемъ ли мы, вмѣстѣ со многими какъ старыми, такъ и новѣйшими изслѣдователями, считать ея прототипами торговыя, частныя базилики, школьные залы? Или мы должны согласиться съ мнѣніемъ де-Росси и Крауса, что въ христіанскую базилику слились языческія базилики и христіанскія цеметеріальныя камеры (стр. 7)? Доказали ли Дегіо и Викторъ Шульце, что церкви произошли непосредственно отъ жилыхъ помѣщеній древнеримскаго дома? Убѣдительнѣе звучитъ новѣйшее объясненіе Гольцингера, называющаго творцовъ христіанской базилики „эклектиками“, выбравшими изъ богатаго запаса античныхъ архитектурныхъ формъ наиболѣе цѣлесообразныя и соединившими ихъ въ одно гармоничное цѣлое. Припомнимъ хотя бы планъ базилики Максенція (ср. т. I, стр. 570), или гипостильный залъ съ плоскимъ потолкомъ древне-египетскихъ храмовъ, освѣщавшійся окнами въ верхнихъ стѣнахъ его возвышеннаго средняго нефа (ср. т. I, стр. 169); вспомнимъ также святилище кабировъ на о-вѣ Самоѳракіи (ср. т. I, стр. 495 и сл.), въ которомъ мы находимъ

http://lucl.kiev.ua/

портикъ, трехнефную целлу, лишенное колоннъ пространство передъ полукруглой нишей въ задней стѣнѣ—словомъ, почти всѣ составныя части базилики. Въ концѣ-концовъ остается въ силѣ старое положеніе Цестермана, которое онъ выставилъ еще въ 1847 г. (къ этому положенію приходитъ и Виттингъ): христіанская базилика обязана древне-римскимъ торговымъ и судебнымъ заламъ лишь своимъ названіемъ, сама же она—новое созданіе христіанскихъ зодчихъ, возникшее непосредственно изъ потребностей культа. Но при этомъ, само-собою разумѣется, эти зодчіе по необходимости придерживались традиціонныхъ формъ.

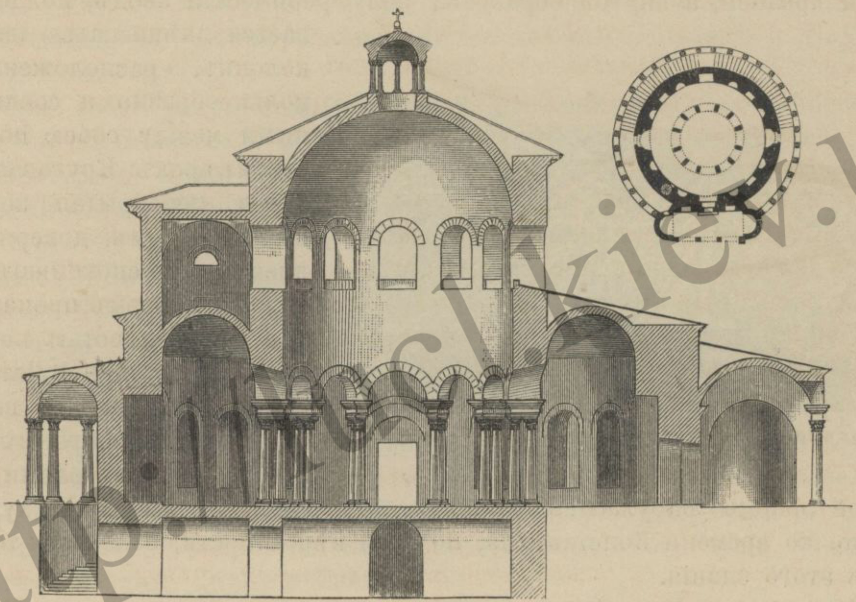
Большое, сравнительно съ базиликами, разнообразіе въ своей архитектурѣ представляли центральныя церкви этой эпохи, которыя были то круглыя, то четырех-, восьми- или десятиугольныя, то крестообразныя; въ соотвѣтствіи съ этимъ, онѣ могутъ быть поставлены въ болѣе тѣсную связь съ языческими образцами, сохранившимися въ значительномъ количествѣ въ постройкахъ римскихъ дворцовъ, термъ, храмовъ, и еще шире, чѣмъ въ Римѣ, распространенными на эллинистическомъ и дальнемъ Востокѣ. Уже десятиугольникъ такъ называемаго храма Минервы Врачующей (Minerva Medica) въ Римѣ (ср. т. I, стр. 569 и 574) служитъ переходомъ къ христіанскимъ центральнымъ сооруженіямъ съ внутренними круговыми галереями. Различіе типовъ купольнаго покрытія, отъ простого наложенія круглаго купола на круглое же основаніе, до купола, опирающагося на четыре соединенныхъ полуциркульными арками столба и связаннаго съ четырехугольникомъ основанія посредствомъ сферическихъ клиньевъ (пандантивовъ или парусовъ, ср. т. I, стр. 574 и сл.), характеризуетъ одинъ изъ самыхъ крупныхъ этаповъ архитектурной эволюціи.

Сводчатые потолки и купольное покрытіе средины зданія составляютъ необходимую принадлежность центральной архитектуры на Западѣ, примѣнявшей ихъ вначалѣ исключительно для баптистеріевъ и для надгробныхъ и поминальныхъ церквей, тогда какъ на Востокѣ, древнемъ отечествѣ купола, ей обязаны своимъ возникновеніемъ многія грандіозныя церковныя постройки, оказавшія потомъ вліяніе на западное искусство.

Уже императоръ Константинъ сооружалъ величественныя церкви въ обѣихъ половинахъ своего государства. Въ Римѣ, гдѣ колонны и части антаблементовъ брались почти исключительно изъ древнихъ языческихъ построекъ, къ его времени относятъ прежде всего три большія пятинефныя базилики. Прежній храмъ св. Петра, лишь въ началѣ XVI-го столѣтія замѣненный нынѣшнимъ грандіознымъ соборомъ, представлялъ собою нормальный типъ римской базилики (ср. стр. 22). Коринѳскія гранитныя и мраморныя колонны продольнаго корпуса были связаны между собою въ среднемъ нефѣ прямымъ антаблементомъ, а въ боковыхъ нефахъ—арками; двѣ мощныя іоническія колонны поддерживали тріумфальную арку, отдѣлявшую продольные нефы отъ трансепта. Базилика св. Павла внѣ стѣнъ (San Paolo fuori le mura) была заложена Констан-

http://rucl.kiev.ua/

тиномъ только въ три нефа, но еще въ IV-мъ вѣкѣ на ея мѣстѣ возникло блестящее пятинефное зданіе, которое послѣ пожара 1823 г. было возстановлено въ прежнемъ стилѣ. Главное отличіе ея отъ базилики св. Петра состояло въ томъ, что и въ среднемъ нефѣ съ колонны на колонну были переброшены полуциркульныя арки (см. табл. 3, вверху). Наконецъ, отъ старой пятинефной Латеранской базилики сохранился безъ измѣненія лишь первоначальный ея планъ. Къ трехнефнымъ римскимъ базиликамъ, восходящимъ ко временамъ Константина, относятся церкви св. Лаврентія и св. Агніи, построенныя за городскими стѣнами, надъ

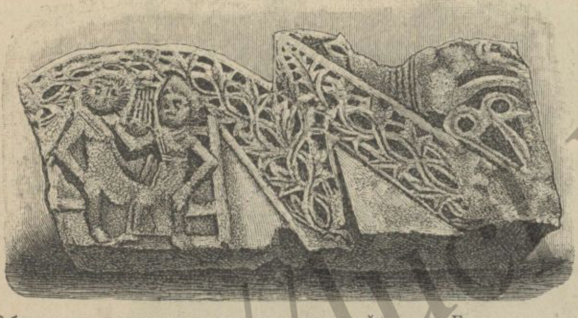


Разрѣзъ и планъ церкви св. Констанціи, въ Римѣ
По Г. Гольцингеру.

могилами мучениковъ. Отъ ихъ первоначальныхъ построекъ ничего не сохранилось; нынѣшняя задняя церковь св. Лаврентія принадлежитъ концу шестого, а церковь св. Агніи, въ ея настоящемъ видѣ, началу седьмого столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ замѣтенъ рядъ восточныхъ особенностей. Боковые нефы имѣютъ верхнія галереи (эмпоры), открывавшіяся въ средній нефъ небольшими, соединенными посредствомъ арокъ, колоннами (см. табл. 3, внизу); между коринѳскими капителями этихъ верхнихъ колоннъ и пятами арокъ вставленъ, какъ отдѣльный членъ, такъ называемый „импостъ“ (кусокъ камня въ формѣ куба со скошенными книзу гранями, ср. т. I, стр. 752), который, несмотря на всѣ возраженія, долженъ быть признанъ продуктомъ восточнаго искусства; нѣкоторыя изъ новыхъ колоннъ верхней галлереи покрыты спиральными бороздами, которыя встрѣчаются въ Римѣ и раньше какъ на колоннахъ балдахиновъ и сар-

кофаговъ, такъ и въ большой каменной архитектурѣ. Эти особенности, сближая церкви св. Лаврентія и св. Агнии съ византійскими постройками, придаютъ имъ особенный художественно-историческій интересъ.

Изъ римскихъ центральныхъ церквей эпохи Константина особенно замѣчательны двѣ: круглая церковь св. Констанціи и восьмиугольный баптистерій при Латеранскомъ соборѣ. Повидимому, церковь св. Констанціи первоначально была также баптистеріемъ, но въ 354 г. она сдѣлалась усыпальницей дочерей Константина. Высокая цилиндрическая центральная часть сооруженія, съ продѣланными въ ней окнами (см. рис. на стр. 25), куполъ которой снаружи замаскированъ шатровой крышей, а внутри образуетъ полусферическій сводъ, поддерживается двѣнадцатью парами колоннъ, расположенными кольцеобразно и соединенными между собою посредствомъ арокъ. Круговая галлерея, перекрытая коробовымъ сводомъ, довершаетъ впечатлѣніе спокойнаго благородства формъ, производимое внутренностью церкви. Въ восьмиугольной Латеранской крестильнѣ восемь гладкихъ порфировыхъ колоннъ съ капителями различной формы окружаютъ большую, углубленную въ полъ купель; однако, ко времени Константина, по всей вѣроятности, относится только планъ этого зданія.



Обломокъ крышки коптскаго саркофага, въ Гизехскомъ музеѣ. По А. Риглю.

Константинъ Великій украсилъ дворцами и храмами новый Римъ, на берегу голубого Босфора, еще роскошнѣе, чѣмъ древній. Эти дворцы и храмы давно исчезли съ лица земли, и только изъ старинныхъ описаній, собранныхъ въ трудахъ В. Унгера и Ж.-П. Рихтера, мы знаемъ о многочисленныхъ базиликахъ Константинополя, среди которыхъ первое мѣсто занималъ старый храмъ св. Софіи; лишь по литературнымъ источникамъ знаемъ мы великолѣпную надгробную церковь императора и церковь св. Апостоловъ, которая во времена Константина состояла изъ четырехъ крестообразно расположенныхъ нефовъ; въ четырехугольникѣ, образованномъ ихъ пересѣченіемъ, двѣнадцать колоннъ, символизировавшихъ собою двѣнадцать апостоловъ, поддерживали золоченый куполъ. Но наиболѣе роскошными и значительными церковными сооруженіями первый христіанскій императоръ украсилъ Святую Землю. Большая пятинефная базилика съ эмпорами надъ боковыми нефами высилась подлѣ Гроба Господня, въ Іерусалимѣ. Пять нефовъ имѣетъ также сохранившаяся до нашего времени церковь Рождества Христова (или

Богородицы) въ Виѳлеемѣ; по крайней мѣрѣ продольная ея часть — древняя. Къ наиболѣе знаменитымъ центральнымъ религіознымъ сооруженіямъ Востока принадлежали восьмиугольная церковь въ Антіохіи, обширная круглая церковь на Масличной горѣ, въ Іерусалимѣ, и великолѣпный Никейскій храмъ, въ которомъ засѣдалъ въ 325 г. первый вселенскій соборъ. Вышеупомянутая Іерусалимская базилика соединялась посредствомъ двухъяруснаго портика съ роскошной церковью Гроба Господня, имѣвшей форму ротонды и увѣнчанной въ срединѣ, надъ самымъ Гробомъ, открытымъ въ вершинѣ куполомъ. Остатки этого сооруженія, входящіе въ составъ позднѣйшихъ построекъ, изданы Стриговскимъ. Ихъ богатые карнизы, со шнурами перловъ и пышными завитками аканѳа, напоминаютъ орнаментные мотивы Бальбека и Пальмиры (ср. т. I, стр. 573).

Само-собою разумѣется, что всѣ эти роскошныя константиновскія сооруженія въ Палестинѣ, воплощавшія въ себѣ большей частью восточныя ахритектурныя идеи, имѣли большое вліяніе на дальнѣйшее развитіе христіанскаго церковнаго зодчества.

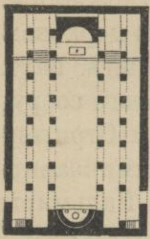
Огромное количество древне-христіанскихъ церквей послѣ константиновскаго времени какъ въ восточныхъ, такъ и въ западныхъ странахъ Средиземнаго моря, дошли до насъ отчасти въ развалинахъ, отчасти въ довольно хорошей сохранности. Цѣлый рядъ научныхъ изслѣдованій посвященъ сокровищамъ и остаткамъ этого художественнаго міра; для Запада, наряду съ цѣннымъ, но требующимъ при пользованіи имъ нѣкоторой осторожности трудомъ Гюбша, слѣдуетъ упомянуть, напримѣръ, изданіе Дегіо и Бецольда. Монографіи Тексье, Вуда, Вульфа, Зальценберга, Кваста, Вогюѐ, Бутлера, Стриговскаго и другихъ знакомятъ насъ съ христіанскими памятниками Малой Азіи, Константинополя, Равенны, Сиріи и Египта.

Однимъ изъ главныхъ очаговъ ранняго христіанства былъ Египетъ, а средоточіемъ древне-христіанской учености была его столица, Александрія. Египетскіе христіане, которыхъ арабы впослѣдствіи называли коптами, были носителями идей аскетизма. Долина Нила стала родиной пустыней и монастырей.

Отъ раннихъ египетскихъ базиликъ, среди которыхъ особенно славилась церковь св. Марка въ Александріи, не сохранилось ничего; но изъ позднѣйшихъ коптскихъ церквей, своими остатками покрывающихъ значительныя пространства, дошло до насъ нѣсколько, достаточно ясно доказывающихъ восточный характеръ этой архитектуры. Это — широкія и короткія базилики, которыя, по Бутлеру, часто имѣютъ надъ алтаремъ куполъ или полукуполъ; по Гайе, впрочемъ, въ нихъ преобладаетъ плоское покрытіе; арки ихъ — вытянутыя или ломаныя. Римскій трансептъ въ нихъ отсутствуетъ, но зато надъ боковыми нефами имѣются эмпоры. Главная коптская церковь въ старомъ Каирѣ—Мари-Гиргисъ, т. е. церковь св. Георгія; абсида ея — съ полукруглыми уступами

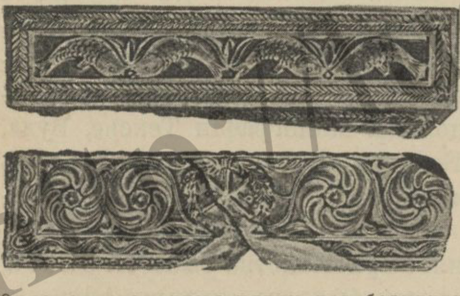
http://luci.kiev.ua/

Одинъ изъ древнѣйшихъ монастырей — Анба-Шенуди, „Бѣлый монастырь“, трехнефная церковь котораго восходитъ къ пятому столѣтію. Его ворота и каменная ограда увѣнчаны древне-египетскимъ желобчатымъ карнизомъ. Вообще отголоски древняго Египта въ коптскомъ искусствѣ далеко не такъ рѣдки, какъ это утверждали въ прежнее время. Правда, орнаменты крышекъ саркофаговъ, церковныхъ рѣшетокъ и пр. возникли на эллинистической почвѣ, но кое-гдѣ (см. рис. на стр. 26) въ нихъ обнаруживается уже переходъ къ геометрической стилизаціи растительныхъ мотивовъ, столь любимой Востокомъ.



Планъ базилики въ Орлеансвиллѣ. По Гольцингеру.

Церкви сѣверо-западной Африки своими отступленіями отъ нормальнаго типа базиликъ подтверждаютъ нашъ взглядъ, что всѣ базилики, какъ таковыя, выводить изъ одного рода построекъ ошибочно. У нѣкоторыхъ базиликъ Гайдры, въ Тунисѣ, нѣтъ абсиды, которой въ другихъ случахъ дается снаружи форма прямоугольника. Основанная въ 325 г. базилика въ Орлеансвиллѣ (въ Алжирѣ), — одна изъ первыхъ, получившихъ, кромѣ восточной абсиды, еще и западную (см. верхн. рис. на этой стр.); правда, она воздвигнута уже въ 475 г., надъ могилой св. Репарата. Очень извѣстны развалины базилики въ Тебессѣ, описанныя въ послѣдній разъ Виландомъ. Найденныя въ нихъ плиты (см. нижн. рис. на этой стр.) орнаментированы, наряду съ христіанскими рыбами, античными лиственными мотивами; послѣдніе и здѣсь начинаютъ становиться схематичными. Часто въ сѣверо-африканскихъ церквахъ къ абсидѣ примыкаютъ характерныя для христіанскаго Востока боковыя помѣщенія, діаконикъ и проѳезисъ; первый служилъ ризницей, во второмъ хранились священные сосуды. О Востокѣ напоминаетъ также нерѣдко встрѣчающійся здѣсь внутренній притворъ (нартексъ).

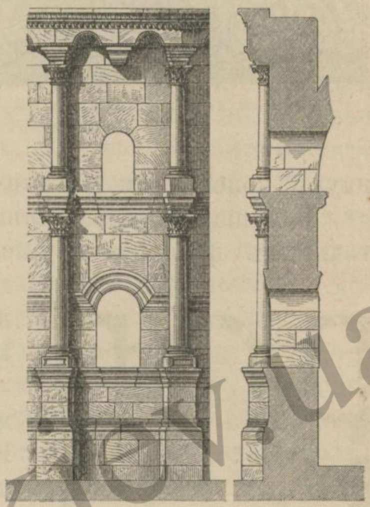


Орнаментированныя плиты изъ базилики въ Тебессѣ. По Фр. Виланду.

Многочисленныя развалины церквей внутренней и восточной Сиріи свидѣтельствуютъ о быломъ художественномъ значеніи этой страны, теперь вполнѣ заглохшей. Небольшіе города, въ которыхъ возвышались эти церкви, лежатъ въ развалинахъ уже со времени перваго арабскаго нашествія. Поэтому древне-христіанская архитектура не искажена здѣсь никакими позднѣйшими примѣсями.

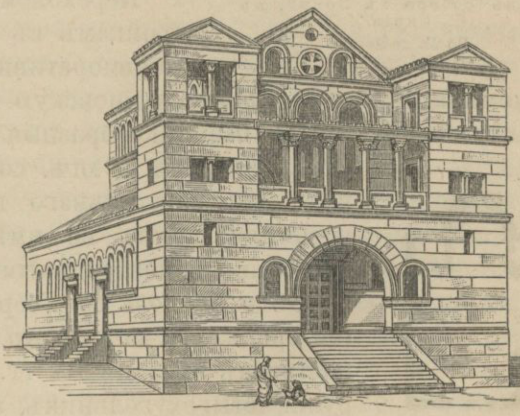
Какъ на прототипъ сирійскихъ церквей можно указать на такъ называемую преторію Мусъ-Мидже. Обыкновенно, и, повидимому, основательно, ее относятъ къ до-константиновскому времени и считаютъ произведеніемъ языческаго архитектора; но нѣкоторые изслѣдователи, какъ на-

примѣръ Корн. Гурлитъ, видятъ въ ней христіанскую церковь пятаго столѣтія, что, по меньшей мѣрѣ, сомнительно. Великолѣпный шестиколонный портикъ ведетъ въ квадратный залъ съ четырьмя колоннами въ срединѣ и двѣнадцатью полуколоннами по стѣнамъ; эти колонны соединены между собою арками. На четырехъ среднихъ аркахъ покоится плоскій куполъ. Четыре крестообразно расположенныя крыла перекрыты коробовыми сводами. Противъ портика находится полукруглая ниша, а по обѣимъ ея сторонамъ — двѣ четырехугольныя камеры. Такое же расположеніе частей мы встрѣчаемъ въ позднихъ византійскихъ церквахъ. И этотъ примѣръ доказываетъ, что центральныя постройки болѣе тѣсно, чѣмъ вытянутыя въ длину, примыкаютъ къ античнымъ образцамъ.



Часть ряда колоннъ, опоясывающаго абсиду церкви въ Калатъ Силанѣ.
По М. де-Вогюэ.

Настоящія продолговатыя церкви базиличнаго типа, преобладающія и въ Сиріи, отличаются каменной кладкой (иногда, какъ напримѣръ въ Шаккѣ, дерево въ конструкціи совершенно отсутствуетъ), и соотвѣтственно этому своимъ преимущественно „конструктивнымъ“ характеромъ. Въ нихъ нѣтъ ни трансепта. ни эмпоръ. Свободно стоящія колонны, соединенныя посредствомъ полуциркульныхъ арокъ, являются въ нихъ, какъ общее правило; но въ базиликахъ Рувехи и Калбъ-Лузе колонны замѣнены столбами. Обычная полукруглая абсида часто не выдается за наружное прямоугольное очертаніе базилики; нерѣдко къ ней присоединяются діаконикъ и проѳезисъ (ср. стр. 28). Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ сирійскихъ церквей, такъ сказать, предвосхищены средневѣковыя особенности: въ Калбъ-Лузе, Турманинѣ и Калатъ-Симанѣ небольшія, стоящія на кронштейнахъ, колонны поддерживаютъ потолочныя балки верхняго яруса; въ Калбъ-Лузе и Калатъ-Симанѣ такія же колонки, кромѣ того, опоясываютъ наружную стѣну полукруглой алтарной ниши (см. верхн. рис. на этой стр.). Оса-

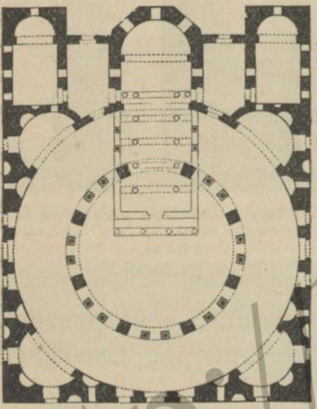


Церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

бенно роскошны фасады церквей Калбъ-Лузе и Турманина: надъ открытымъ нартексомъ возвышается верхній портикъ (лоджіа); по сторонамъ его — двѣ четырехгранныя башни съ лѣстницами внутри. Эти башни, правда, не превышающія еще средины фронтона, во всякомъ случаѣ — первыя извѣстныя наукѣ колокольни, органически связанныя съ церковью.

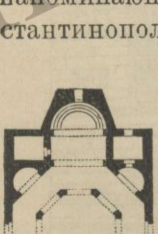
Дверной карнизъ церкви въ Эль-Барѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

Большая самостоятельность видна также въ отдѣльныхъ орнаментальныхъ формахъ сирійскихъ базиликъ. Кое-гдѣ уже встрѣчается характерный для романскаго стиля аркатурный фризъ (рядъ арочекъ подъ карнизомъ). Капители колоннъ средняго нефа образованы такъ свободно, что часто только издали напоминаютъ іоническій или коринѳскій ордена. Въ большихъ, точно колеблемыхъ вѣтромъ листьяхъ капителей Калатъ-Симана едва можно узнать формы аканѳа. Завитокъ аканѳа, съ сильно укороченными стеблями, съ цвѣтами въ видѣ листьевъ и съ колесообразными розетками на дверномъ карнизѣ церкви въ Эль-Барѣ (см. верхн. рис. на этой стр.) стоитъ уже на пути къ стилизаціи въ византійскомъ духѣ.



Планъ собора въ Босрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

Переходомъ къ центральнымъ постройкамъ въ Сиріи служитъ величественная коммеморативная церковь въ Калатъ-Симанѣ, напоминающая собою константиновскую церковь св. Апостоловъ въ Константинополѣ. Четыре базиликообразныя части, расположенныя на востокъ сѣверъ, западъ и югъ, составляютъ четыре крыла средняго четырехугольнаго пространства, переходящаго въ восьмиугольникъ, не имѣющій никакого покрытія. Къ настоящимъ центральнымъ храмамъ относятся соборъ въ Босрѣ и церковь св. Георгія въ Эсрѣ. Соборъ въ Босрѣ (см. средн. рис. на этой стр.), какъ гласитъ надпись на немъ, построенъ въ 511—512 гг. Онъ представляетъ собою снаружи четырехугольникъ, а внутри — кругъ; полукруглыя абсиды размѣщены по угламъ четырехугольника. Церковь св. Георгія въ Эсрѣ (см. нижн. рис. на этой стр.) имѣетъ въ планѣ квадратъ, внутренніе углы котораго заняты полукруглыми нишами; среднее пространство здѣсь восьмиугольное, и восемь столбовъ, соединенныхъ одинъ съ другимъ арками, поддерживаютъ высокій куполъ; переходъ отъ восьмиугольнаго основанія къ



Планъ собора въ Эсрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

http://luci.kiev.ua/

круглотѣ купола составляютъ шестнадцатиугольники, но еще не сферическіе пандантивы (ср. т. I, стр. 574), которые вскорѣ станутъ принадлежностью византійской церковной архитектуры.

Къ древнѣйшимъ областямъ христіанскаго искусства надо причислить также Малую Азію, юго-восточная часть которой, своимъ вполнѣ самобытномъ характеромъ рѣзко отличающаяся отъ ея эллинистическаго Запада, лишь недавно, благодаря изслѣдованіямъ Крауфута и Смирнова, обработаннымъ Стриговскимъ, включена, какъ „новизна“, въ исторію христіанскаго искусства. Здѣсь, какъ напр. въ Бинбиркилиссе, сохранилось много развалинъ древнихъ церквей базиличнаго и центральннаго типовъ. Базилики Бинбиркилиссе, построенныя изъ тесанаго камня, отличаются отъ западныхъ базиликъ преимущественно тѣмъ, что онѣ перекрыты сводами, что мѣсто эллинистическихъ колоннъ заступаютъ въ нихъ столбы, къ которымъ, со стороны среднихъ и боковыхъ нефовъ, прислонены массивныя полуколонны, что полуциркульныя арки абсидъ и сводовъ нерѣдко принимаютъ форму подковы, и, наконецъ, что по сторонамъ западнаго фасада онѣ имѣютъ, сходно со многими сирійскими постройками, пару низкихъ башенъ. Связь романскаго стиля Западной Европы съ архитектурными формами малоазіатскихъ и сирійскихъ церквей не подлежитъ сомнѣнію.

Въ эллинистическую Малую Азію, Сирію и Македонію возвращаютъ насъ церкви другого рода, занимающія промежуточное мѣсто между базиликами и купольными церквами съ крестообразнымъ планомъ. Въ нихъ четырехугольникъ, образуемый пересѣченіемъ нефовъ,— его пилястры еще тѣсно срослись съ наружными стѣнами, — перекрытъ куполомъ, тогда какъ протяженіе зданія въ длину подчеркнуто въ планѣ вставленнымъ передъ абсидой квадратомъ или полуквадратомъ, а въ архитектурѣ зданія — сводами боковыхъ нефовъ, расположеніемъ пилястръ или колоннъ и болѣе глубокимъ притворомъ. Остается ли при этомъ общій планъ зданія центральнымъ (въ данномъ случаѣ квадратнымъ), или же, какъ у настоящихъ купольныхъ базиликъ, превращается въ прямоугольный благодаря прибавкѣ съ западной стороны короткаго продольнаго нефа,—вопросъ не особенно существенный. Знаменитѣйшая церковь Востока, Юстиніановъ храмъ св. Софіи въ Константинополѣ, принадлежитъ до извѣстной степени къ этому типу, правда, переработанному въ этомъ геніальномъ сооруженіи вполнѣ самостоятельно.

Великолѣпная даже въ своемъ настоящемъ, разрушенномъ видѣ „купольная базилика“ Коджа-Калесси, въ Малой Азіи, куполъ которой, впрочемъ, могъ представлять собою простую башню съ шатровой крышей, древнѣе константинопольскаго храма св. Софіи (537 г.). Моложе его во всякомъ случаѣ купольная базилика Касръ-ибнъ-Варданъ, въ Сиріи, въ планѣ своемъ приближающаяся къ квадрату. Различіе во мнѣніяхъ Стриговскаго и Вульфа, двухъ лучшихъ нѣмецкихъ знатоковъ

http://buduclub.kiev.ua/

восточной архитектуры, сводится къ тому, древнѣе или моложе храма св. Софіи наиболѣе извѣстныя изъ квадратныхъ церквей этого рода, напр. церковь св. Николая въ Мирѣ, церковь св. Климента въ Анкирѣ, въ особенности же церковь Успенія Богородицы въ Никеѣ и церковь св. Софіи въ Θессалоникахъ. Стриговскій видитъ въ нихъ предшественницъ Ая-Софіи, а Вульфъ, какъ и большинство изслѣдователей,—подражанія ей, только въ упрощенной формѣ.

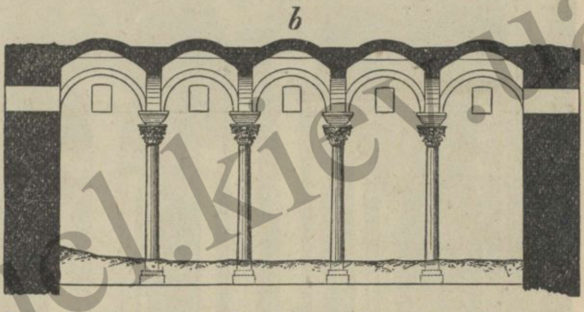
Настоящія базилики Θессалоникъ, которыя, какъ и малоазійскія, вездѣ имѣютъ полуциркульныя арки вмѣсто прямыхъ антаблементовъ, эмпоры надъ боковыми нефами и уже развитые импосты надъ колоннами, переносятъ насъ въ Константинополь. Къ первой половинѣ пятаго столѣтія относится въ Θессалоникахъ церковь, называемая теперь Эски-Джума, къ срединѣ того же столѣтія—церковь св. Димитрія, въ которой столбы чередуются съ колоннами. Церковь св. Георгія — простая круглая постройка, полукуполъ которой непосредственно лежитъ на крѣпкихъ наружныхъ стѣнахъ, расчлененныхъ внутри четырехугольными нишами.

Въ тѣсной связи съ Сиріей и Малой Азіей находилась Арменія. Затронутая еще въ языческія времена римско-эллинистическимъ и сассанидскимъ художественными вліяніями, она, повидимому, съ раннихъ поръ принимала дѣятельное участіе въ развитіи церковныхъ центральныхъ сооруженій. Научное изслѣдованіе вопросовъ, относящихся до ея искусства, еще только начинается. Не раньше, какъ въ 1903 г., Стриговскій, считавшій прежде армянское искусство отпрыскомъ византійскаго, высказалъ иное мнѣніе о немъ, согласно которому восьмиугольныя постройки и крестообразныя купольныя церкви возникли въ Арменіи вполнѣ самостоятельно, и вообще византійское искусство (позднѣйшее) получило отъ армянскаго больше, чѣмъ само доставило ему. Къ древнѣйшимъ христіанскимъ храмамъ этой страны принадлежитъ церковь св. Гаяны, въ Вагаршабатѣ, воздвигнутая около 600 г.; любопытно, что ея средній куполъ поддерживался уже четырьмя свободно стоящими столбами, а поперечная часть была перекрыта коробовымъ сводомъ. Въ круглой, открытой въ 1900 г., церкви св. Георгія близъ Эчміадзина, заложенной около 650 г. католикосомъ Нарсесомъ III, четыре среднихъ столба соединены между собою группами изъ шести колоннъ, расположенныхъ полукругомъ. Этимъ колоннамъ принадлежали корзинообразныя капители, найденныя Стриговскимъ въ саду эчміадзинской духовной академіи. Нѣсколько болѣе поздняя патріаршая церковь въ Эчміадзинѣ, при квадратномъ планѣ, имѣетъ въ каждой изъ четырехъ сторонъ по эллиптической нишѣ.

Вступимъ теперь въ самый Константинополь, богатый дворцами новый Римъ, раскинувшійся на семи холмахъ по берегу Босфора, въ главное средоточіе византійскаго искусства, и займемся прежде всего двумя столѣтіями, прошедшими между смертью Константина и вступленіемъ на престолъ Юстиніана.

http://lucl.kiev.ua/

Въ Константинополѣ не было въ такомъ количествѣ старыхъ зданій для разграбленія, какъ въ Римѣ, но за то мраморныя ломки Проконнеса (въ Мраморномъ морѣ) уже въ IV-мъ вѣкѣ создали поколѣніе каменотесовъ, которое умѣло встать на собственныя ноги. Вѣкъ Ѳеодосія увидѣлъ первыя ступени развитія новаго, византійскаго зодчества, отступающаго отъ общихъ римско-эллинистическихъ художественныхъ формъ, но тѣмъ не менѣе, какъ это доказалъ Стриговскій, тѣсно связаннаго съ христіанскимъ искусствомъ передней Азіи и Египта. „Золотыя ворота", построенныя Ѳеодосіемъ Великимъ между 388 и 391 гг.,—древнѣйшій византійскій архитектурный памятникъ этого рода. Простыя и массивныя, эти ворота производили впечатлѣніе своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетскіе пилоны (ср. т. I, стр. 168), и строгимъ величіемъ бѣлаго мраморнаго фасада. Пилястры по сторонамъ ихъ трехъ пролетовъ украшены коринѳскими капителями; на листьяхъ аканѳа здѣсь впервые въ Европѣ виденъ характерный для византійскаго искусства (быть можетъ, перешедшій изъ Египта) глубокій разрѣзъ лопастей, который и тутъ былъ первымъ шагомъ къ геометрической стилизаціи. Дальнѣйшее развитіе византійскаго стиля мы уже наблюдаемъ во „Внѣшнихъ воротахъ", выстроенныхъ полвѣка спустя. По обѣимъ сторонамъ ихъ пролета стоятъ колонны; фасадъ украшенъ въ два яруса ложными колоннами и антаблементами: прямоугольныя поля, образуемыя этими послѣдними, были заполнены рельефами на сюжеты изъ греческой миѳологіи. Капители колоннъ — разновидность капителей стиля композита, съ прямостоящими листьями, вмѣсто іониковъ[овъ], между волютами; особенность ихъ составляютъ пластическія изображенія птицъ, играющія роль угловыхъ волютъ. Въ противоположность суровой простотѣ Внутреннихъ (Золотыхъ) воротъ, эти облицованныя разноцвѣтнымъ мраморомъ пропилеи уже отражаютъ въ себѣ возрастающую пышность византійскаго двора.



Подземный водоемъ Эшрефидже-Секаги, въ Константинополѣ. По I. Стриговскому.

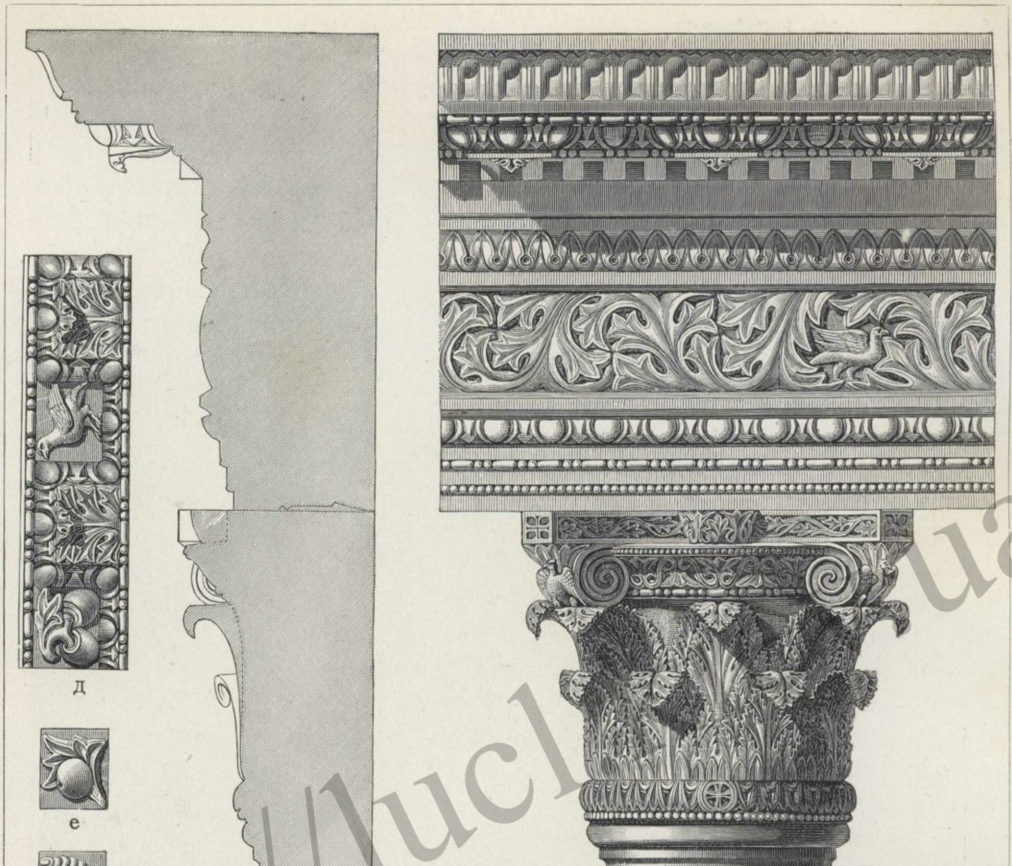
Параллельное развитіе архитектурныхъ формъ можно прослѣдить по подземнымъ общественнымъ водоемамъ Константинополя (бодрумамъ). Это—обширныя, слабо освѣщенныя галереи, своды которыхъ поддерживаются колоннами. Въ Александріи извѣстны великолѣпныя постройки этого рода, въ нѣсколько ярусовъ одинъ надъ другимъ, съ колоннами изъ бѣлаго мрамора и краснаго сіенита; александрійскіе зодчіе строили и константинопольскіе бодрумы эпохи Ѳеодосія II. Древ-

нѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ бодрумовъ (сооруженные, по всей вѣроятности, около 421 г.) — Эшрефидже-Сокаги (см. рис. на стр. 33) и Чукуръ-Бостанъ. Въ первомъ, сводчатый потолокъ опирается на двадцать-восемь, во второмъ на тридцать-двѣ колонны коринѳскаго, но уже византинизированнаго ордена; въ обоихъ, между капителью и пятою арки вставленъ вышеупомянутый „импостъ“, скошенный книзу кубъ съ трапеціевидными гранями, замѣнившій собою выступъ антаблемента. Во-

Цистерна Бинъ-биръ-дирекъ, въ Константинополѣ. Съ фотографіи Себа и Жоайльé въ Константинополѣ.

преки взглядамъ Портгейма, Ривойры и другихъ, мы остаемся при томъ убѣжденіи, что импостъ появился здѣсь раньше, чѣмъ гдѣ-либо на Западѣ, даже раньше, чѣмъ въ Равеннѣ.

Церковь св. Іоанна (мечеть Мирахора), воздвигнутая въ 463 г. патриціемъ Студіемъ,—нормальная трехнефная базилика восточнаго типа. Ея нартексъ (притворъ) открывается наружу четырьмя колоннами. Абсида — внутри полукруглая, снаружи многоугольная, боковые нефы — двухъярусные, трансепта нѣтъ. На нижнихъ колоннахъ (см. табл. 4, фиг. а—и) лежитъ прямой антаблементъ, тогда какъ верхнія соединены между собою арками. Импосты снова отсутствуютъ. Какъ-разъ на лиственномъ орнаментѣ нижнихъ антаблементовъ церкви св. Іоанна и ея капителей, сохранившихъ въ себѣ основную форму римскаго композитнаго ордена.



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 4. Колонна и антаблементъ церкви св. Іоанна въ Константинополѣ.

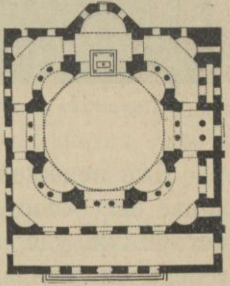
а и б — видъ спереди, в — профиль капители и антаблемента, г — видъ снизу, д — лиственнное украшеніе капители, е, ж, з, и — видъ снизу и детали карниза.

По В. Зальценбергу.

Ригль выяснилъ измѣненія въ разрѣзѣ, характеризующія византійскій стиль. Острозубчатые аканѳовые листья капителей, при раздѣленіи ихъ на отдѣльные листики, представляются какъ-бы перистыми. Волнообразные завитки аканѳа на абакахъ и на выпукломъ фризѣ (а и в) имѣютъ листья уже въ формѣ геометрически-правильныхъ зубцовъ (съ 3-мя, 4-мя и 5-ю надрѣзами), изогнутыхъ, для равномѣрнаго заполненія даннаго пространства, въ различныхъ направленіяхъ. На капители, подъ карнизомъ (е — и) и среди листьевъ фриза помѣщены стилизованныя птицы.

Іоническая, снабженная импостомъ капитель въ церкви св. Сергія, въ Константиноополѣ. По В. Зальценбергу.

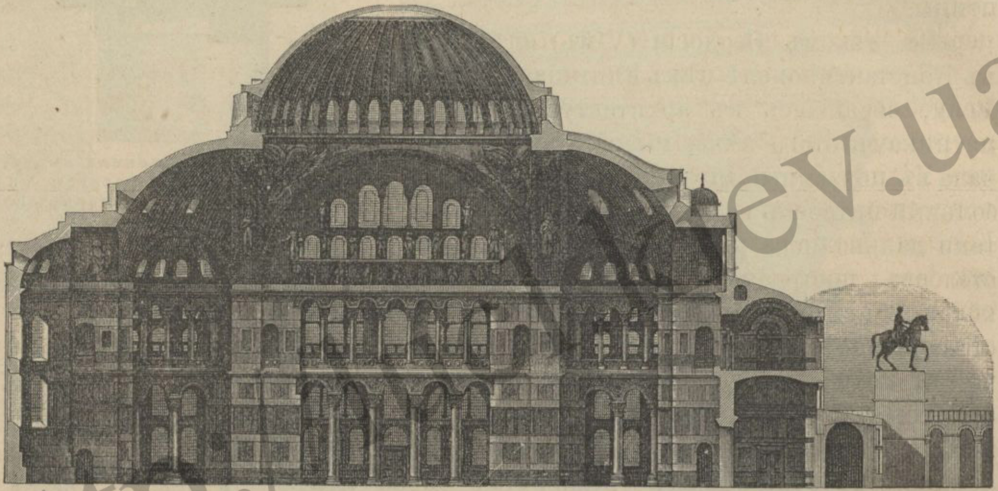
За вѣкомъ Ѳеодосія (V-мъ) слѣдуетъ въ Константинополѣ вѣкъ Юстиніана (VI-й). Если, обращаясь къ архитектурнымъ памятникамъ этого вѣка, мы заглянемъ сначала въ подземный міръ водоемовъ, то наибольшій интересъ возбудитъ въ насъ опять-таки дальнѣйшее развитіе капителей. 240 столбовъ построенной въ 528 г. цистерны Бинъ-биръ-дирекъ („1001 колонна“; см. рис. на 34 стр.) свидѣтельствуютъ прежде всего, что въ Константинополѣ въ эту эпоху снова перестали пользоваться импостомъ, но что въ то же время капитель получила такую форму, при которой она сама могла служить соединеніемъ между четырехугольной пятой арки и круглой колонной. Стороны абакъ становятся снова менѣе изогнутыми, и верхній квадратъ капители, какъ выражается Стриговскій, „переводится въ нижній кругъ посредствомъ постепенно наклоняющихся и переходящихъ одна въ другую плоскостей“. Эта византійская воронкообразная капитель (ее иногда ошибочно называютъ также импостной капителью), которую слѣдуетъ рѣзко отличать отъ часто смѣшиваемой съ нею романской кубовидной капители, начинаетъ съ этого времени господствовать въ константинопольской архитектурѣ; на ряду съ нею встрѣчается іоническая импостная капитель (см. верх. рис. на этой стр.), неудачный продуктъ переходной эпохи.


Планъ церкви св Сергія и Вакха, въ Константинополѣ. По Г. Гольцингеру.

Роскошныя зданія нерелигіознаго характера украсили за это время столицу византійской имперіи. Всѣ императоры, отъ Константина и до Юстиніана, стремились превзойти одинъ другого въ сооруженіи дворцовъ, бань, театровъ и ипподромовъ. Великолѣпіе площадей и улицъ, окаймленныхъ колоннадами и украшенныхъ драгоцѣнными произведеніями древне-греческой пластики, увеличивали четыре испо-

http://tuclkie.ua/

линскія колонны, господствовавшія надъ дворцами и храмами города. Порфировая колонна Константина на Кругломъ форумѣ была увѣнчана, подъ именемъ императора, изваяніемъ бога солнца, греческой работы. Колонна Ѳеодосія Великаго на Бычачьей площади была, подобно колоннамъ Траяна и Марка Аврелія въ Римѣ (ср. т. I, стр. 565 и 568), сплошь покрыта рельефами, расположенными въ видѣ спирали и изображавшими побѣды императора; на ея вершинѣ стояла серебряная статуя Ѳеодосія. На нее походила колонна Аркадія, на юго-западномъ холмѣ города. Колонна Юстиніана на площади Августа служила подножіемъ для бронзовой конной статуи императора, вышиною 10 метровъ.



Продольный разрѣзъ храма св. Софіи, въ Константинополѣ. По В. Зальценбергу.

Изъ недошедшихъ до насъ церквей разсматриваемой эпохи, церковь св. Апостоловъ, какъ свидѣтельствуютъ о томъ литературные источники, удержала свою прежнюю крестообразную форму. Но только теперь она стала, подобно церкви св. Іоанна въ Ефесѣ, настоящей центральной постройкой и, получивъ, кромѣ средняго купола, еще по куполу надъ каждымъ изъ поперечныхъ крыльевъ, сдѣлалась прототипомъ позднѣйшихъ византійскихъ пятикупольныхъ церквей — крестообразныхъ купольныхъ церквей въ настоящемъ смыслѣ слова, съ квадратнымъ среднимъ пространствомъ.

До полнаго развитія новый византійскій стиль Юстиніановской эпохи достигаетъ, однако, лишь въ сохранившихся до нашего времени храмахъ св. Сергія и Вакха (см. рис. на стр. 35) и св. Софіи (Ая-Софія). Въ нихъ восточное, центральное устройство сооруженія окончательно восторжествовало надъ формами базилики. Предшественниками церкви св. Сергія и Вакха (теперь мечети „Малая Ая-Софія“), постройка которой началась въ 527 году, слѣдуетъ считать центральныя сирійскія церкви

http://...kiev.ua/

Босры и Эсры, о которыхъ мы говорили, и подобныя имъ малоазіатскія сооруженія. Равносторонній четырехугольникъ, внутренніе углы котораго и здѣсь превращены въ полукруглыя ниши, окружаетъ восьмиугольное среднее пространство; главные его столбы поддерживаютъ, при помощи настоящихъ сферическихъ клиньевъ, круглый въ планѣ, но составленный изъ 16 „парусовъ“ куполъ. Между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, на которыхъ покоится верхній ярусъ. Нижнія колонны имѣютъ византійскія воронкообразныя капители, верхнія — іоническія импостныя. Но передъ абсидой (круглой внутри, многоугольной снаружи) нѣтъ колоннъ, такъ что и здѣсь, какъ въ базиликахъ, подчеркнуто направленіе отъ главнаго входа къ абсидѣ. „Задача сдѣлать центральное зданіе пригоднымъ для христіанской церкви“—говоритъ Дегіо—„разрѣшена вполнѣ удачно“.

Грандіозный храмъ св. Софіи во всѣ времена считался чудомъ искусства. Воздвигнутый въ 532—537 гг., онъ уже въ 558—563 гг. подвергся капитальной перестройкѣ. Строителями его называютъ Анѳемія изъ Траллъ и Исидора изъ Милета. Уже изъ этого слѣдуетъ, что искусство, которое чрезъ храмъ св. Софіи было пересажено на почву Константинополя, было искусство восточно-эллинистическое, въ частности малоазіатское. Въ этомъ удивительномъ храмѣ самымъ смѣлымъ образомъ соединены принципы центрально-купольной и базиличной архитектуры. Огромный куполъ, внутри въ видѣ полушарія, снаружи довольно плоскій, покоится на четырехъ громадныхъ столбахъ, соединенныхъ между собою арками (см. рис. на стр. 36). Переходомъ къ круглому основанію купола служатъ четыре большихъ сферическихъ трехугольника (пандантипа). Вся система главнаго купольнаго покрытія выступаетъ въ полной ясности и подавляющемъ величіи. Чрезъ рядъ оконъ, расположенныхъ по окружности основанія купола, льется сверху масса свѣта внутрь храма. Продольное направленіе подчеркивается преимущественно тѣмъ, что средній квадратъ, какъ со стороны входа, такъ и съ алтарной стороны, удлинненъ на одинъ полуквадратъ; каждый такой полуквадратъ перекрытъ полукуполомъ, прилегающимъ къ соотвѣтствующей подпорной аркѣ главнаго купола. Эмпоры и поддерживающія ихъ колонны имѣются только на продольныхъ сторонахъ (см. рис. на стр. 38), что довершаетъ впечатлѣніе вытянутости зданія въ длину. Византійскія воронкообразныя капители нѣкоторыхъ изъ колоннъ еще снабжены римско-эллинистическими угловыми волютами. Но настоящій импостный камень надъ капителями отсутствуетъ и въ храмѣ св. Софіи. Система прилегающихъ другъ къ другу и врѣзающихся одинъ въ другой полукуполовъ, которыми перекрыто зданіе подъ высокимъ среднимъ куполомъ, бросается съ перваго взгляда въ глаза. Отдѣльныя купольныя покрытія, набѣгая одно на другое словно огромныя волны, поднимаются со всѣхъ сторонъ, сіяя золотымъ фономъ своихъ мозаикъ, къ центральной полусферѣ. Стѣны выложены цвѣтными мраморами,

http://kiev.ua/

роскошные узоры которыхъ постепенно переходятъ въ арабески. Капители колоннъ и пилястръ, сферическіе трехугольники въ углахъ надъ

Внутренность храма Св. Софіи, въ Константинополѣ. Видъ изъ средняго пространства въ одну изъ продольныхъ боковыхъ частей. Съ фотографіи Себа и Жоайльѐ, въ Константинополѣ.

арками (Spandrillen), внутренніе выгибы этихъ послѣднихъ (Intrados) и фризы покрыты уже знакомымъ намъ плоскимъ лиственнымъ орнаментомъ, геометризированнымъ въ византійскомъ духѣ. Великолѣпныя

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 5. Внутренніе виды церквей С.-Марія-Маджоре (вверху) и С.-Стефано-Ротондо (внизу), въ Римѣ.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

http://lucl.kiev.ua/

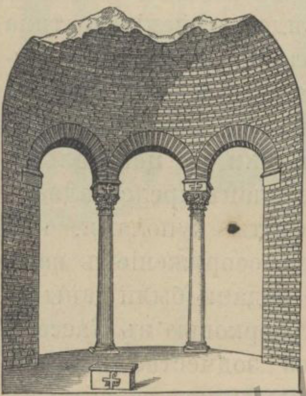
бронзовыя двустворчатыя двери, украшенныя вѣнками и стилизированной виноградной лозой въ обычныхъ обрамленіяхъ, отличаются чрезвычайно благородной простотой. Храмъ св. Софіи, разсматриваемый и въ своемъ цѣломъ, и въ своихъ деталяхъ, представляетъ собою высшую степень развитія византійской архитектуры и орнаментики. Массивный и безформенный снаружи, онъ дивно прекрасенъ внутри. Именно въ византійскомъ центральномъ зодчествѣ и выразилось наиболѣе полно основное стремленіе христіанскаго искусства къ расчлененію и декоративности преимущественно внутренности храма.

Храмъ св. Софіи сдѣлался образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церковныхъ построекъ Константинополя. Тѣмъ не менѣе, въ ближайшіе вѣка не было недостатка въ преобразованіяхъ и видоизмѣненіяхъ типа купольной базилики, свидѣтельствующихъ еще о самостоятельности художественной жизни. Въ возникшей, вѣроятно, еще въ VI столѣтіи, но перестроенной заново въ VIII вѣкѣ церкви св. Ирины, въ Константинополѣ (теперь обращенной въ арсеналъ), принципы базилики и центрально-купольнаго зданія соединены такимъ образомъ, что планъ представляетъ два лежащихъ рядомъ квадрата, и оба они перекрыты куполами, изъ которыхъ ближайшій къ алтарю господствуетъ надъ сооруженіемъ какъ внутри, такъ и снаружи. Другія рѣшенія той же задачи были даны въ VII вѣкѣ церковью св. Софіи въ Ѳессаоникахъ и церковью въ Кассабѣ въ Лидіи). Но лишь въ IX вѣкѣ въ византійское зодчество влилось новое, свѣжее теченіе, обусловившее собой его дальнѣйшее развитіе.

Между тѣмъ, какъ въ „новомъ Римѣ", на Золотомъ Рогѣ, восточное и западное художества оплодотворяли другъ друга, въ старомъ Римѣ, на Тибрѣ, за все время отъ IV до VIII столѣтія и дальше, архитектурная эволюція дала тѣмъ менѣе новаго, что колонны и антаблементы для римскихъ базиликъ брались попрежнему большей частью изъ опустошаемыхъ языческихъ зданій. Что въ упомянутыхъ на стр. 25 церквахъ св. Лаврентія и св. Агніи внѣ стѣнъ, перестроенныхъ въ VI и VII вѣкахъ, отразилось восточное вліяніе, не нуждается теперь въ дальнѣйшихъ доказательствахъ. Древняя нижняя церковь св. Климента принадлежитъ еще IV вѣку; правда, верхняя церковь приняла свой настоящій видъ только въ XI столѣтіи, но расположеніе ея загородокъ и амвоновъ свидѣтельствуетъ, что и она была типичной трехнефной базиликой. Самая знаменитая и великолѣпная изъ римскихъ базиликъ этого рода— церковь св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore; см. табл. 5, вверху). Новѣйшія изслѣдованія подтверждаютъ взглядъ Гюбша, который продольную часть этого храма съ ея 22-мя парами колоннъ, соединенныхъ прямымъ антаблементомъ, относитъ ко времени папы Либерія (352--366 гг.), а алтарную часть и узкій трансептъ — ко времени папы Сикста III (432—440 гг.). Какъ указываетъ на то де-Росси, въ древней абсидѣ, теперь перестроенной, существовали полуциркульныя арки, опиравшіяся на колонны. Арками же соединены 24 великолѣпныя коринѳскія

http://lucl.kiev.ua/

мраморныя колонны въ церкви св. Сабины, равно какъ и 20 монолитныхъ дорическихъ мраморныхъ колоннъ съ каннелюрами въ церкви св. Петра во узахъ (S. Pietro in vincoli), обѣихъ — V столѣтія. Въ церкви св. Маріи въ Космединѣ (S. Maria in Cosmedin), построенной въ VI столѣтіи и возстановленной изъ развалинъ въ VIII столѣтіи, впервые на Западѣ колонны чередуются со столбами, впервые также алтарная сторона оканчивается тремя абсидами. Но стоящая подлѣ церкви красивая четырехугольная колокольня возникла не въ VIII столѣтіи, какъ думаютъ нѣкоторые, а только въ концѣ XI-го. Восьмому вѣку принадлежитъ нѣсколько болѣе простыхъ римскихъ колоколенъ; древнѣйшими считаются колокольня церкви св. Іоанна и Павла (S. Giovanni e Paolo), а затѣмъ — церкви св. Пуденціаны.


Абсида Северіанской базилики въ Неаполѣ. По Дж.-Б. де-Росси.

Изъ центральныхъ римскихъ построекъ этого времени заслуживаетъ упоминанія только круглая церковь св. Стефана (S. Stefano rotondo), освященная между 463 и 483 годами (см. табл. 5, внизу). Внутри, двумя концентрическими кольцами подпоръ, она раздѣлена на три круга. Внутреннее кольцо, состоящее изъ 22 іоническихъ колоннъ съ прямымъ антаблементомъ, поддерживаетъ цилиндрическую верхнюю стѣну съ продѣланными въ ней окнами и съ плоскимъ потолкомъ. Внѣшнее кольцо подпоръ состоитъ изъ 8 столбовъ и изъ 36 соединенныхъ между собою полуциркульными арками іоническихъ колоннъ съ импостными капителями. Внѣшняя круговая галерея радіальными рядами колоннъ дѣлится крестообразно на четыре равныя части. Если даже церковь св. Стефана построена на античномъ фундаментѣ, то этимъ еще не исключается предположеніе, что она прямо восходитъ, какъ къ своему прототипу, къ церкви Масличной горы, также не имѣвшей купола, или къ церкви Гроба Господня, въ Іерусалимѣ. Римскіе архитекторы разсматриваемой нами эпохи были далеко не самостоятельными творцами. Несмотря на значеніе, которое великіе папы сумѣли придать римской Церкви, вѣчный городъ съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе бѣднѣлъ и приходилъ въ запустѣніе. Въ 410 г Аларихъ занялъ Римъ; за нимъ послѣдовали Одоакръ, Теодорихъ и Велизарій, которому папа Сильверій, въ 536 г., вручилъ ключи Рима. Десять лѣтъ спустя, произошло нашествіе гота Тотилы, а въ 754 г., въ самомъ концѣ этой эпохи, лангобардъ Айстульфъ превратилъ цвѣтущую римскую Кампанью въ пустыню.

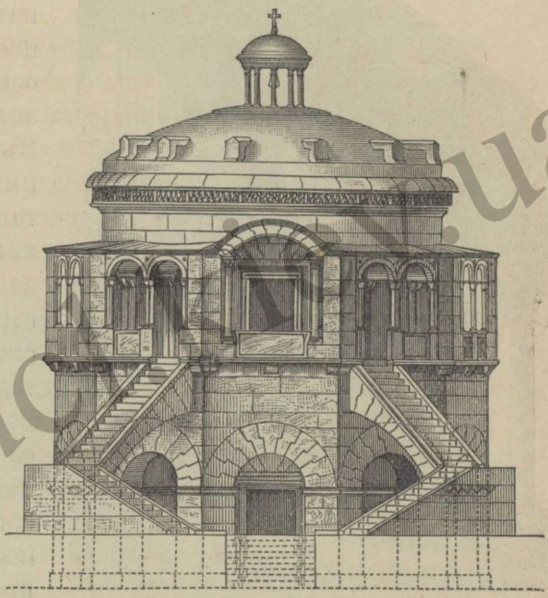
Между Римомъ и Неаполемъ, на вершинѣ **Монте-Кассино**, св. Бенедиктъ Нурсійскій основалъ въ 525 г. первый западный монастырь. Древнѣйшая церковь этого монастыря, теперь уже не существующая, повидимому, была простой базиликой, и не ради нея упоминаемъ мы

http://luckiev.ua/

объ основаніи монастыря, а ради тѣхъ обильныхъ и разнообразныхъ художественныхъ вліяній, которыя шли изъ Монте-Кассино и, благодаря бенедиктинцамъ, проникали за Альпы, во Францію и Германію.

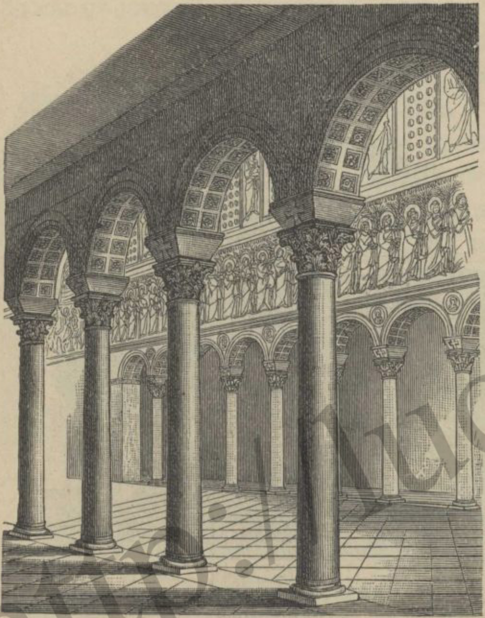
Въ Неаполѣ, для исторіи архитектурныхъ формъ наибольшій интересъ представляетъ такъ называемая Северіанская базилика, перестроенная въ церковь св. Георгія Великаго (San Giorgio Maggiore). Ея абсида открывается наружу аркадами (см. рис на стр. 40), подобно той, которая, по изслѣдованіямъ де-Росси, существовала въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ. За переходную ступень къ такимъ абсидамъ можно считать алтарныя ниши восточныхъ церквей, окна которыхъ ограничены сверху полуциркульными арками. Въ Римѣ, въ самомъ началѣ, абсиды были безъ оконъ.

Въ Нижней Италіи, круглая церковь св. Маріи Великой, близъ Ночеры, несомнѣнно, восходитъ, какъ къ своему первообразу, къ церкви св. Констанцы, въ Римѣ; равнымъ образомъ, въ Средней Италіи, прототипомъ шестнадцатиугольной церкви св. Ангела (S. Angelo), въ Перуджіи, является церковь св. Стефана въ Римѣ (S. Stefano rotondo).


Мавзолей Теодориха Великаго въ Равеннѣ. Реставрація Эссенвейна. По Г. Гольцингеру.

Въ Верхней Италіи развивается богатая, болѣе или менѣе самостоятельная художественная жизнь. Въ ней первое мѣсто занимаетъ столица Италіи послѣ раздѣленія имперіи (395 г.), Равенна, съ рядомъ замѣчательныхъ архитектурныхъ памятниковъ. Первый свой расцвѣтъ этотъ, возникшій на лагунахъ, христіанскій городъ увидѣлъ при императорѣ Гоноріи, при сестрѣ его, Галлѣ Плацидіи, и при ея сынѣ, Валентиніанѣ III. За германскимъ полководцемъ Одоакромъ, покорившимъ въ 476 г. Западную Римскую имперію, послѣдовалъ въ 493 г. воспитанный въ Византіи остготскій король Теодорихъ Великій. Ему равеннское искусство обязано своимъ вторымъ расцвѣтомъ. Свой третій и послѣдній расцвѣтъ оно пережило при византійскомъ владычествѣ, послѣ того, какъ Велизарій, въ 539 г., завладѣлъ Равенною отъ имени Юстиніана. Въ виду отношеній, связывавшихъ всѣхъ властителей Равенны съ Византіей, уже a priori представляется вѣроятнымъ, что, въ теченіе этихъ трехъ періодовъ, въ Равеннѣ безусловно преобладали восточныя культурныя

вліянія; вопреки возраженіямъ Портгейма, Ривойры и др., дошедшіе до насъ памятники подтверждаютъ правильность прежняго мнѣнія, отстаиваемаго въ настоящее время Ж.-П. Рихтеромъ, Рѣдинымъ, Доббертомъ и Стриговскимъ, — мнѣнія, по которому равеннское искусство, если не принимать въ соображеніе мѣстныя особенности, — восточнаго происхожденія (еще Шназе, какъ теперь Вентури, считалъ это очевиднымъ); если здѣсь не исключена возможность и непосредственныхъ переднеазіатскихъ вліяній, то все же главнымъ источникомъ равеннскаго искусства надо считать самую Византію.



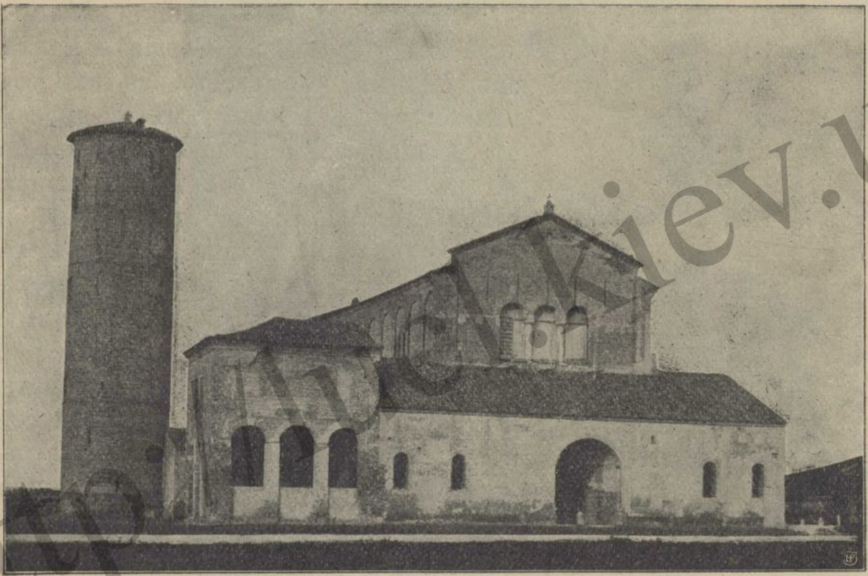
Внутренность церкви S. Apollinare Nuovo, въ Равеннѣ. По Г. Гольцингеру.

Галла Плацидія, возвратившись изъ Константинополя въ Равенну послѣ бурнаго переѣзда по морю, основала въ 425 г. трехнефную базилику во имя евангелиста Іоанна. Въ этой церкви мы уже находимъ импосты надъ коринѳскими капителями, встрѣчающіеся впервые въ 421 г. въ галереяхъ подземныхъ водоемовъ Константинополя (см. стр. 33). Къ раннимъ равеннскимъ базиликамъ примыкаютъ также крестообразный мавзолей Галлы Плацидіи (теперь церковь св. Назарія и Кельсія), съ его четырехугольной башней надъ средней частью зданія, и небольшая архіепископская капелла, съ крестообразнымъ потолкомъ. Большое впечатлѣніе производитъ такъ называемый Православный Баптистерій, служившій въ то время крестильницей, а потомъ превращенный въ церковь св. Іоанна въ купели (S. Giovanni in fonte). Хотя это восьмиугольное зданіе, какъ указалъ на то Риччи, воздвигнуто на фундаментѣ одной изъ залъ языческихъ термъ, однако оно, по своей архитектурѣ, относится къ первой половинѣ V-го вѣка. Стѣны этого сооруженія украшены внутри двухъярусными глухими аркадами; надъ ихъ полуколоннами лежатъ на импостныхъ камняхъ подпружныя (стѣнныя) арки. Надъ верхними арками устроенъ плоскій куполъ, замаскированный снаружи шатровой крышей.

Эпохѣ Теодориха до самаго послѣдняго времени приписывали прежде всего развалины такъ называемаго „королевскаго дворца“. Новыми раскопками установлено, что это зданіе было сооружено въ VIII-мъ столѣтіи и, слѣдовательно, не могло быть дворцомъ Теодориха. Тѣмъ не менѣе, его фасадъ съ глухими аркадами и съ большой круглой

http://lucl.kiev.ua/

нишей въ верхнемъ этажѣ непосредственно примыкаетъ къ такимъ же образомъ декорированнымъ фасадамъ дворца Діоклетіана въ Салонѣ (см. т. I, стр. 571) и пропилямъ Золотыхъ Воротъ въ Константинополѣ. Но подлинность другой постройки, связанной съ именемъ великаго остготскаго короля, мавзолея Теодориха (см. рис. на стр. 41), не подлежитъ сомнѣнію. Это массивное зданіе, сооруженое около 525 г., состоитъ изъ шестнадцатиугольнаго нижняго этажа и изъ круглаго верхняго, окруженнаго снаружи открытой аркадной галереей; покрывающій его куполъ, состоящій изъ одного огромнаго круглаго камня, приводитъ на память доисторическіе дольмены.

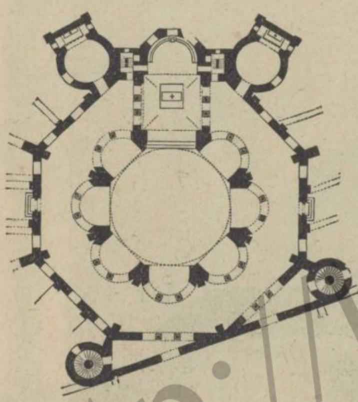


Внѣшній видъ церкви S. Apollinare in Classe, близъ Равенны. Съ фотографіи.

Будучи христіаниномъ (аріаниномъ), Теодорихъ старался украсить Равенну новыми церквами. Построенный имъ аріанскій соборъ, съ тѣхъ поръ, какъ сдѣлался католическимъ, зовется церковью св. Аполлинарія (S. Apollinare Nuovo; см. рис. на стр. 42). Это—типичная равеннская трехнефная базилика, безъ трансепта, но и безъ эмпоръ, съ многоугольной снаружи абсидой, съ импостами между коринѳскими капителями и пятами арокъ. Напротивъ того, Аріанскій Баптистерій (S. Maria in Cosmedin) — лишь подраженіе Православному Баптистерію.

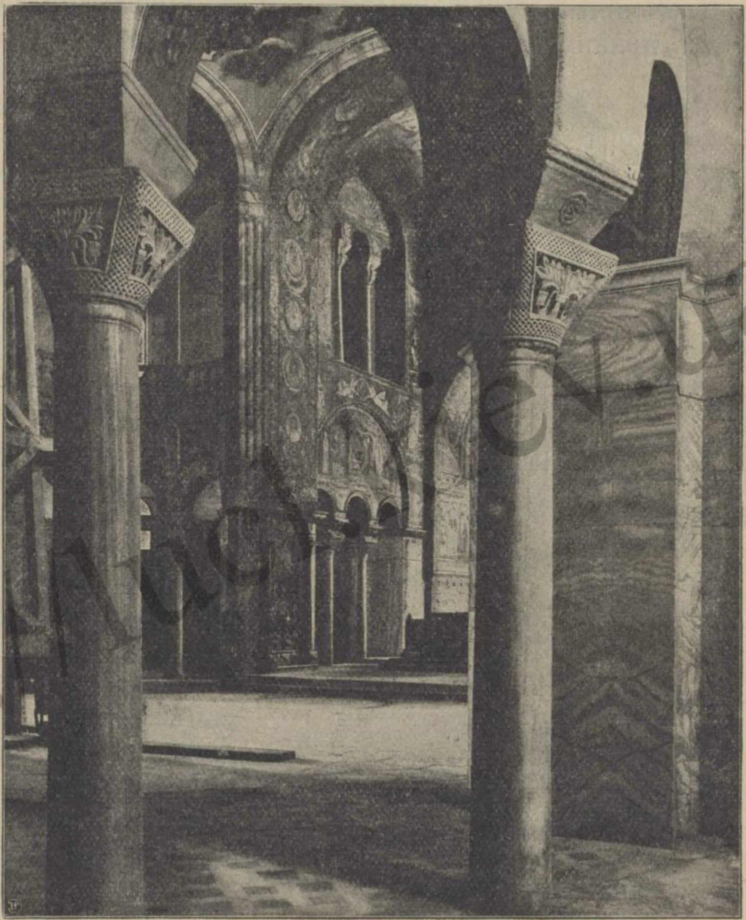
Отъ *переходнаго времени* между *остготскимъ и византійскимъ* владычествомъ сохранились въ Равеннѣ два чрезвычайно важныхъ памятника церковной архитектуры: одинъ изъ нихъ — типа базилики, другой — центрально-купольнаго. Базилика, освященная въ 549 г. церковь св. Аполлинарія въ старой равеннской гавани, Классисѣ (S. Apollinare in Classe), стоитъ теперь въ открытомъ полѣ, неподалеку отъ

густого лѣса пиній. Это простое кирпичное зданіе расчленено снаружи лопатками и глухими арками. Подлѣ него, какъ и подлѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, высится круглая башня (построенная позже). Эти круглыя башни также характерны для равеннскихъ базиликъ, какъ четырехугольныя для римскихъ (см. рис. на стр. 43). Колонны трехнефной продольной части церкви св. Аполлинарія инъ-Классе отличаются плоскими базами, капителями съ восточными, „раздуваемыми вѣтромъ“ листьями аканѳа и плоскими, украшенными крестами импостами. Центрально-купольная церковь св. Виталія (S. Vitale), сооруженная, по изысканіямъ Риччи, въ 540 — 547 гг., — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ храмовъ VI столѣтія. Если даже принять, вмѣстѣ съ Ривойрой и другими изслѣдователями, что она построена раньше константинопольской церкви св. Сергія и Вакха, или одновременно съ нею, то все-таки представляется болѣе вѣроятнымъ предположеніе, что ея планъ заимствованъ съ Востока, чѣмъ мнѣніе Ривойры, по которому константинопольская церковь сооружена по плану равеннской. Прототипы какъ той, такъ и другой, надо искать на малоазіатскомъ и сирійскомъ Востокѣ. Средній восьмиугольникъ церкви св. Виталія (см. рис. на этой стр.) опоясанъ уже не четырехугольной, а восьмиугольной окружной стѣной; восемь столбовъ поддерживаютъ легкій, сложенный изъ полыхъ внутри кирпичей куполъ, который снаружи скрывается подъ восьмиугольной надстройкой и шатровой крышей. Въ пролетахъ между столбами, за исключеніемъ алтарной стороны, стоитъ по двѣ колонны, поддерживающихъ эмпоры; эти колонны и соотвѣтствующіе столбы расположены полукругами, образующими семь нишей (см. рис. на стр. 45). Концентричность плана выражена здѣсь сильнѣе, чѣмъ въ константинопольскихъ церквахъ этого типа. Только четырехугольное алтарное помѣщеніе передъ абсидой имѣетъ по бокамъ прямолинейныя двухъярусныя аркады. Притворъ лежитъ (быть можетъ, слѣдуя направленію улицы) не прямо противъ одной изъ сторонъ восьмиугольника, какъ слѣдовало бы ожидать, а наискось, передъ однимъ изъ угловъ, какъ это болѣе послѣдовательно проведено въ одной восьмиугольной церкви въ Бинбиркилиссе, въ Малой Азіи. Отдѣльныя формы церкви св. Виталія—вполнѣ византійскія. На всѣхъ колоннахъ имѣются импосты между капителями и арками. Капители — отчасти еще композитныя, съ глубоко надрѣзаннымъ, уже нѣсколько схематичнымъ аканѳомъ, отчасти—настоящія воронкообразныя, покрытыя плоскими, стилизированными листьями, или корзиночнымъ плетеніемъ. Санъ-Витале есть и остается


Планъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. По Г. Гольцингеру.

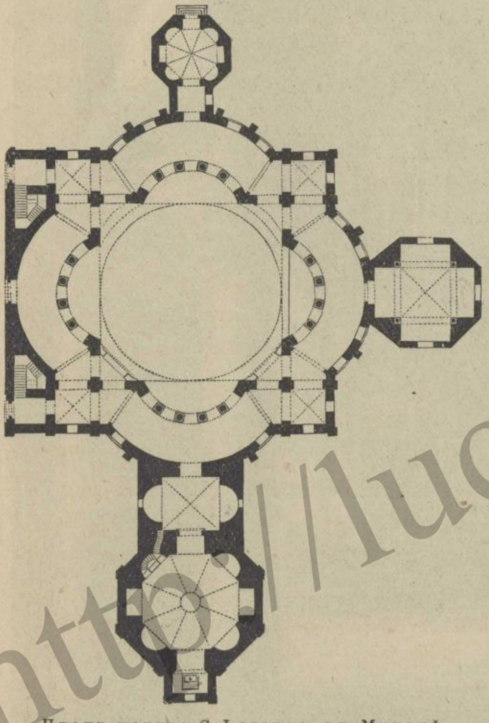
http://luci.kiev.ua/

чисто восточной церковью на итальянской почвѣ. Церковь эта, несмотря на то, что нѣсколько высока, богата внутри очаровательными эффектами перспективы и просвѣтами, которымъ здѣсь, какъ и во всѣхъ церквахъ Равенны, живописность и изящество придаютъ великолѣпныя мозаики потолковъ и стѣнъ.


Внутренній видъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

Изъ древне-христіанскихъ церквей въ прочихъ мѣстностяхъ Верхней Италіи и граничащихъ съ ней областяхъ, соборъ въ Паренцо, въ Истріи, знаменитый своимъ мозаичнымъ поломъ, представляетъ собою базилику VI-го вѣка, съ тремя абсидами и импостами надъ капителями; соборъ въ Градо, композитныя капители котораго украшены плетенымъ орнаментомъ, принадлежитъ тому же столѣтію, а соборъ острова Торчелло, первоначально имѣвшій форму базилики, относится уже къ VII-му столѣтію: отъ тамошней древней церкви сохранилась, какъ это показалъ Каттанео, только средняя абсида съ ея полукругомъ ступенчатыхъ скамей. Восточныя вліянія во всѣхъ этихъ памятникахъ не подлежатъ сомнѣнію. Въ высшей степени важны древне-христіанскія церкви Милана, крупнаго римскаго центра, уже во времена языческихъ императоровъ превосходившаго, если не великолѣпіемъ, то величиною, самый Римъ. Знаменитая базилика св. Амвросія (S. Ambrogio) и крестообразная церковь св. Назарія (S. Nazaro) сохранили по крайней мѣрѣ свой первоначальный планъ; немногимъ бо̀льшее можно сказать и

о сохранности церкви св. Лаврентія (S. Lorenzo)—знаменитаго центральнаго сооруженія, которое до самой эпохи Возрожденія служило прототипомъ для церквей этого рода. Возможно, что и тутъ имѣла вліяніе на планъ какая-нибудь античная постройка, хотя, несомнѣнно, архитектуру церкви св. Лаврентія нельзя разсматривать внѣ связи ея съ восточными образцами. Изслѣдованія Юліуса Коте, чаще цитируемыя, чѣмъ принимаемыя въ соображеніе, доказали, что древняя церковь св. Лаврентія, походившая на нынѣшнюю, возникла между 559 и 563 гг., слѣдовательно, въ эпоху византійскаго владычества въ Миланѣ, тогда какъ нынѣшняя, послѣ нѣсколькихъ пожаровъ и обваловъ, воздвигнута на старомъ фундаментѣ лишь въ 1574 г.; этому же времени принадлежитъ и ея восьмигранный куполъ. Основная форма церкви св. Лаврентія (см. рисунокъ на этой стр.) — равносторонній четырехугольникъ, на каждой сторонѣ котораго находится по обширной нишѣ съ плоскими арками. Внутри, между столбами, образуя подобныя же ниши, стоитъ съ каждой стороны по четыре колонны или столба; они повторяются и въ поддерживаемомъ ими верхнемъ ярусѣ. Благодаря такому расположенію элементовъ, достигается впечатлѣніе бо̀льшей концентричности, чѣмъ въ константинопольской церкви св. Сергія, и бо̀льшаго простора, чѣмъ въ равеннской церкви св. Виталія. Какъ бы то ни было, миланская церковь св. Лаврентія, въ особенности по своей внутренности, принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ архитектурнымъ памятникамъ во всемъ мірѣ.



Планъ церкви S Lorenzo, въ Миланѣ.
По А. Эссенвейну.

Въ тѣхъ мѣстностяхъ Западной и Сѣверной Европы, куда ко времени Константина Великаго проникла римско-эллинистическая культура, была вмѣстѣ съ тѣмъ подготовлена почва для развитія христіанскаго церковнаго зодчества. О вестготскихъ церквахъ Испаніи, дошедшихъ до насъ въ развалинахъ, объ англо-саксонскихъ и ирландскихъ церквахъ, архитектура которыхъ ясна намъ только за послѣдующую эпоху, и о меровингскихъ церквахъ франкскаго государства, въ которыхъ проявлялось самостоятельное развитіе формъ, мы знаемъ, глав-

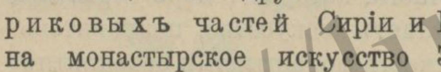
нымъ образомъ, по литературнымъ источникамъ. На небольшой трехнефной базиликѣ Іоанна Крестителя въ Баньосъ-де-Серрато (между Бургосомъ и Вальядолидомъ) сохранилась надпись вестготскаго короля Рецесвинта, 661 г., но отдѣльныя формы этой церкви принадлежатъ X-му вѣку, въ которомъ она была перестроена. Древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ церковныхъ сооруженій императорскаго города Трира, правда, развившееся изъ языческаго судебнаго зала, представляетъ собою средняя четырехугольная часть нынѣшняго трирскаго собора, отстроенная въ 550 г. Въ области нынѣшней Франціи преобладали базиличныя постройки. Относительно оконченной въ 470 г., лежащей теперь въ развалинахъ древней церкви св. Мартина въ Турѣ существуетъ обширная литература. Раскопки, произведенныя на мѣстѣ хоровой части этого храма, были использованы Кишера̀, де-Ластейри и Дегіо для обширныхъ художественно-историческихъ выводовъ. Ея абсида, быть можетъ, какъ и абсида вышеупомянутой неаполитанской базилики (стр. 41), открывавшаяся аркадами, уже въ пятомъ столѣтіи была по восточному образцу (Стриговскій) обнесена покоившейся на колоннахъ аркадной галереей, изъ которой потомъ, въ IX-мъ столѣтіи, развился хоровой обходъ съ капеллами, расположенными по его радіусамъ (съ т. наз. „вѣнцомъ капеллъ"). Въ VI-мъ и VII-мъ столѣтіяхъ, во франко-германскомъ меровингскомъ государствѣ, особенно въ той его части, которая теперь образуетъ сѣверо-восточную Францію, уже процвѣтаетъ искусство, покровительствуемое отчасти парижскимъ дворомъ, отчасти монастырями бенедиктинскаго ордена. Судя по литературнымъ источникамъ, истолкованіемъ которыхъ мы обязаны Гуго Графу, именно въ западно-франкскомъ церковномъ зодчествѣ этой эпохи обнаруживается немало особенностей, способствовавшихъ выработкѣ романскаго стиля. Крестообразный планъ, усвоенный въ Константинополѣ церковью св. Апостоловъ, а въ Миланѣ церковью св. Назарія, характеризируетъ и здѣсь, какъ символъ Христовой Церкви, многія церковныя постройки. „Въ память Животворящаго Креста Господня", какъ свидѣтельствуетъ одинъ старинный писатель, Хильдебертъ I повелѣлъ воздвигнуть въ Парижѣ для своей усыпальницы крестообразную церковь Сенъ-Жерменъ-де-Пре, освященную въ 558 г. Вездѣ, гдѣ, говоря о базиликахъ, мы указываемъ на крестообразную форму ихъ плана, разумѣется четырехконечный крестъ [†], а не крестъ въ формѣ **T**, представляющій давно знакомую намъ форму плана римскихъ базиликъ съ трансептомъ. Церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, сооруженная Дагобертомъ I въ 629 г., имѣла въ планѣ еще форму **T**, но вслѣдъ затѣмъ, бенедиктинскій орденъ усвоилъ для своей церковной архитектуры настоящую форму креста, а именно форму латинскаго креста, нижній, болѣе длинный конецъ котораго составляетъ продольная часть базилики. По этому плану быстро возникли одна за другой слѣдующія западно-франкскія церкви: въ 634 г. св. Аудоенъ (St. Ouen) заложилъ монастырскую церковь въ Ребѐ, въ 648 г. св. Вандрегизилъ

http://kiev.ua/

(St. Wandrille), при поддержкѣ парижскаго двора, основалъ церковь аббатства Фонтанеллы, близъ Руана; въ 655 г. былъ построенъ монастырь Геметикумъ (Jumièges), также близъ Руана; и для этихъ церквей положительно засвидѣтельствована крестообразная форма, а для Фонтанеллы, сверхъ того, башня надъ квадратомъ, который образуется въ пересѣченіи продольной и поперечной частей креста,—башня, подобная встрѣчаемымъ на дальнемъ Востокѣ, или той, которая возвышается надъ мавзолеемъ Галлы Плацидіи, въ Равеннѣ (стр. 42).

Хотя въ исторіи архитектуры тѣхъ вѣковъ, о которыхъ идетъ рѣчь, остается еще немало досадныхъ пробѣловъ, однако многое уже столь выяснено, что было бы ошибочно пытаться распутать вопросъ о происхожденіи основныхъ формъ при помощи лозунга: „здѣсь—Римъ, тамъ—Византія“. Римъ и Константинополь, въ художественно-историческомъ отношеніи, были неболѣе, какъ отдѣльныя области эллинистическо-христіанскаго культурнаго міра, охватывавшаго въ послѣ-константиновскую эпоху берега Средиземнаго Моря. Египетъ, Сирія и Малая Азія, безспорно, неменьше Рима и Константинополя способствовали эволюціи христіанскаго зодчества, а въ первое время даже больше; Стриговскій правъ, когда непосредственному вліянію, съ одной стороны, эллинистическихъ побережій Востока на придворное искусство Константинополя, а съ другой—вліянію невполнѣ эллинизированныхъ материковыхъ частей Сиріи и Египта, бывшихъ колыбелью монашества, на монастырское искусство Запада, приписываетъ рѣшающее значеніе при образованіи новыхъ архитектурныхъ формъ.

Подобнымъ же образомъ происходило и развитіе архитектурной орнаментики. Какъ восточному, такъ и западному орнаментальному искусству общи прежде всего христіанскіе символы. Къ названнымъ выше птицамъ присоединяется теперь миѳическій безсмертный фениксъ. Но наибольшее значеніе, въ качествѣ общепонятныхъ символическихъ украшеній, получаютъ появляющіеся въ послѣ-константиновскую эпоху, на импостахъ и капителяхъ, на дверныхъ косякахъ, въ лиственныхъ фризахъ, даже на гладкихъ стѣнныхъ поверхностяхъ, кресты и монограммы имени Христова. Въ до-константиновскую эпоху монограмма Христа употреблялась, какъ сокращеніе Его имени, только въ надписяхъ; теперь ею стали пользоваться, какъ чисто орнаментальнымъ мотивомъ, различныя формы котораго,



въ Египтѣ даже крестъ съ рукояткой ☥ въ видѣ древняго „ключа Нила“ (ср. т. I, стр. 136), своими простыми линіями пробуждали въ душѣ вѣрующаго полноту благоговѣйнаго чувства. Въ остальныхъ случаяхъ, Западъ, пользовавшійся преимущественно античными колоннами и антаблементами, чрезъ то самое отказывался отъ самостоятельнаго преобразованія отдѣльныхъ формъ и передавалъ ихъ, въ нѣсколько одича-

ломъ видѣ, романской эпохѣ для дальнѣйшаго развитія, между тѣмъ какъ Востокъ, принужденный съ самаго начала полагаться преимущественно на собственныя силы, постепенно забывалъ первоначальное значеніе античнаго растительнаго и плетенаго орнамента, все болѣе и болѣе схематизируя его вслѣдствіе своей издавна унаслѣдованной страсти къ геометризаціи, и если около 500 г. въ Константинополѣ мы видимъ уже полный расцвѣтъ новой византійской орнаментики, то отсюда отнюдь не слѣдуетъ заключать, что берегъ Босфора — ея родина. Что схематизація завитковъ аканѳа въ Эль-Барѣ, въ Сиріи (см. стр. 30), не зависитъ отъ схематизаціи завитковъ аканѳа въ константинопольской церкви св. Іоанна, столь же очевидно, какъ и то, что арабески коптскаго саркофага въ Гизехскомъ музеѣ (см. стр. 26) представляютъ собою подобнымъ же образомъ геометрически-стилизованный античный растительный орнаментъ, какъ и какіе-либо арабески константинопольской Святой Софіи. Особенно поучителенъ роскошный, проникнутый эллинистическими мотивами, но въ сущности ново-персидскій, плоскій орнаментъ изданнаго Стриговскимъ и возникшаго, вѣроятно, въ V-мъ столѣтіи фасада дворца Мшатты, въ Моабѣ, по ту сторону Мертваго Моря (значительная часть этого орнамента находится теперь въ Берлинскомъ музеѣ). Здѣсь всюду, подъ вліяніемъ Востока, мѣсто выпукло - моделированнаго орнамента заступилъ плоско-выбитый узоръ съ красочно - прочувствованными контрастами свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ. Именно этотъ стиль, чрезъ посредство монастырскаго искусства материковыхъ странъ эллинистическо-христіанскаго Востока, вліяетъ на европейское монастырское искусство и становится однимъ изъ опредѣляющихъ моментовъ въ развитіи ранней средневѣковой орнаментики не только Константинополя, особенно тѣсно связаннаго съ Малой Азіей, но и Запада. Впервые развившійся на Востокѣ плоскостной характеръ декорированія стѣнъ и потолковъ въ особенности важенъ для общаго впечатлѣнія, производимаго христіанскимъ храмомъ. Вся внутренность восточныхъ церквей блистала гармоніей и роскошью красокъ, къ которымъ стремились также и западныя церкви, но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ удачно.

2. Древне-христіанская живопись съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Тогда какъ древне-христіанская архитектура изобрѣтала для молитвенныхъ собраній вѣрующихъ помѣщенія прекрасныя и достойныя этого назначенія, задачей живописи въ разсматриваемую нами эпоху было— дать религіознымъ представленіямъ христіанства, освобожденнаго отъ гнета преслѣдованій, художественное выраженіе, соотвѣтствующее важности предмета. Если теперь, какъ и прежде, приходится говорить о довольно посредственныхъ, безыменныхъ произведеніяхъ этой отрасли искусства, снова сдѣлавшейся отраслью ремесла и съ каждымъ десятилѣтіемъ утрачивавшей пониманіе формъ, то, съ другой стороны, над замѣтить, что ея содержаніе нерѣдко складывалось подъ непосредствен-

http://loci.kiev.ua/

нымъ вліяніемъ богато-одаренныхъ людей, передовыхъ умовъ того времени, пастырей, пророковъ и пѣвцовъ новой религіи, и какъ ни далеки были форма и содержаніе этого искусства отъ полнаго сліянія, все же во многихъ случаяхъ, особенно въ мозаичныхъ изображеніяхъ, очень интересно прослѣдить, какъ сама по себѣ добросовѣстная, красочная и въ декоративномъ отношеніи эффектная ремесленная живопись, благодаря отраженію въ ней высокихъ чувствъ, становится все болѣе и болѣе одухотворенной и значительной.

Стѣнную живопись, въ собственномъ смыслѣ слова, также и для этой эпохи можно лучше всего изучить въ катакомбахъ. Христіанскими фресками IV-VII вѣковъ богаты неаполитанскія и сицилійскія подземныя кладбища, съ изслѣдованіемъ которыхъ связаны имена Фюрера и Виктора Шульце. Отдѣльныя христіанскія могильныя фрески открыты въ Александріи и въ Фюнфкирхенѣ, но наиболѣе полную картину развитія христіанской стѣнной живописи даютъ намъ попрежнему римскія катакомбы. Правда, съ начала V-го вѣка, въ нихъ уже больше не погребали умершихъ; но съ этого именно времени могилы мучениковъ становятся мѣстомъ благоговѣйнаго поклоненія; папы IV-го, V-го, VI-го и VII-го вѣковъ многократно возстановляли крипты мучениковъ и украшали ихъ стѣны новыми росписями, и только со времени лангобардскихъ нашествій доступъ въ катакомбы прекратился.

Связные ряды библейскихъ сценъ, какіе послѣ мира Церкви мы наблюдаемъ въ большихъ церковныхъ росписяхъ и въ живописи миніатюръ, въ кубикулахъ римскихъ катакомбъ еще не встрѣчаются, и въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ лишь небольшое число новыхъ изображеній, заимствованныхъ несомнѣнно съ Востока, можетъ быть установлено на ряду съ прежними. Изъ символовъ, являются новыми, напримѣръ, два оленя, пьющіе воду, вытекающую изъ скалы, во фрескѣ катакомбы Домитиллы, или Агнецъ Божій на холмѣ, съ котораго стекаютъ четыре райскія рѣки (четыре евангелія), въ кубикулѣ св. Петра и св. Марцеллина. Изъ библейскихъ сюжетовъ, составляютъ новость Рождество Христово, въ катакомбахъ св. Севастіана (Младенецъ, въ пеленахъ, съ сіяніемъ вокругъ головы, лежитъ въ ясляхъ, подлѣ которыхъ стоятъ волъ и оселъ), и изображеніе Спасителя среди мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, въ катакомбѣ св. Киріака. Распятіе появляется въ катакомбахъ только нѣсколько столѣтій спустя, впервые въ катакомбѣ св. Валентина, на фрескѣ, которую Краусъ относитъ къ VII-му вѣку, а Марукки—къ VIII-му. На Распятомъ—длинная одежда, у креста стоятъ святые; ноги фигуръ не сохранились. Толстые, черные контуры и схематичность въ позахъ фигуръ указываютъ и здѣсь на эпоху, порвавшую свою связь со старой живописной традиціей. Христосъ и святые чаще появляются теперь въ катакомбной живописи въ настоящемъ своемъ значеніи. Въ прелестной фрескѣ катакомбы Домитиллы, изображающей юнаго Христа на тронѣ и по сторонамъ Его четырехъ святыхъ, по Краусу, четырехъ

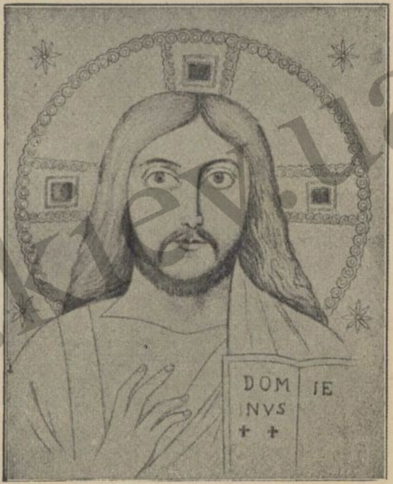
http://luckiev.ua/

Исторія искуства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 6. Стѣнная живопись въ криптѣ св. Цециліи, въ Римѣ.

По Дж.-Б. Росси.

евангелистовъ, мы имѣемъ прототипъ всѣхъ позднѣйшихъ „святыхъ бесѣдъ“. Характерно, что и здѣсь, въ срединѣ IV-го столѣтія, Христосъ — еще безъ бороды, но уже съ простымъ сіяніемъ (нимбомъ) вокругъ головы, которое, согласно съ Кроу, Кавальказелле и Краусомъ, можно считать древнѣйшимъ нимбомъ въ катакомбной живописи. Христа, надѣленнаго бородою, мы впервые встрѣчаемъ въ катакомбной живописи на вышеупомянутой фрескѣ съ мудрыми и неразумными дѣвами. Христосъ среди учениковъ изображается теперь все чаще и чаще съ бородою и съ нимбомъ. Но собственно портретное изображеніе юнаго бородатаго Христа съ круглымъ сіяніемъ вокругъ лица появляется сравнительно поздно. Поясное изображеніе такого рода (больше, чѣмъ въ натуру) въ катакомбѣ Санъ-Грандіозо (S. Grandioso della Vanità), въ Неаполѣ, относится къ VI-му столѣтію, а болѣе древняя изъ двухъ подобныхъ головъ, въ катакомбѣ Понціана, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.), къ VII-му. Съ обѣихъ сторонъ правильнаго, обрамленнаго небольшой бородкой лица ниспадаютъ длинные, раздѣленные посерединѣ волосы; въ дугообразной формѣ бровей уже замѣтна нѣкоторая схематичность; круглое сіяніе вокругъ головы украшено крестомъ; вообще это — идеальный, кроткій типъ Спасителя, впослѣдствіи усвоенный эпохою Возрожденія. Съ другой стороны, переходъ къ старческому, суровому типу Христа, обыкновенно считающемуся „византійскимъ“, виденъ, напримѣръ, въ поясномъ изображеніи, находящемся въ криптѣ св. Цециліи, въ катакомбахъ Калликста (см. табл. 6), и написанномъ, вѣроятно, въ VIII-мъ столѣтіи.



Голова Христа, стѣнная живопись въ катакомбѣ св. Понціана, въ Римѣ. По Л. Перрè.

Апостолы вначалѣ не отличаются одинъ отъ другого ни аттрибутами, ни какими-либо другими признаками. Прежде всего начинаютъ характеризовать апостоловъ Петра и Павла въ виду ихъ выдающагося положенія среди другихъ апостоловъ; св. Петра изображаютъ съ короткими волосами и окладистой бородой, св. Павла—лысымъ и съ длинной бородой. Затѣмъ мало-по-малу появляются также другіе святые и мученики (обыкновенно они обозначаются надписями); первенство принадлежитъ благороднымъ женскимъ образамъ Петрониллы и Веneранды, въ катакомбѣ Домитиллы. Къ V-му или VI-му столѣтію относятся роскошныя, широко написаныя фигуры святыхъ Поликама, Севастіана и Курина въ луминаріи (отдушинѣ для пропуска свѣта и воздуха) надъ могилой св. Цециліи. Неранѣе VII вѣка написано изображеніе св. Цециліи въ видѣ оранты, въ роскошномъ одѣяніи (см. табл. 6), находящееся въ криптѣ ея имени;

http://kiev.ua/

несмотря на благородство фигуры, тонкіе контуры и довольно тщательное исполненіе, отголоски поздне-классической живописи здѣсь уже едва уловимы; еще съ большимъ правомъ можно это сказать о двухъ—правда, написанныхъ уже въ VIII-мъ столѣтіи—святыхъ крипты св. Корнелія, въ катакомбахъ Калликста, съ вытянутыми въ длину фигурами, поставленными en face и очерченными толстыми черными линіями, на черномъ вверху и красномъ внизу фонѣ стѣны. Де-Росси называетъ ихъ уже „романско-византійскими". Переходъ отъ лишеннаго абрисовъ, небрежнаго, но свободнаго живописнаго стиля къ контурному стилю ранняго средневѣковья совершается постепенно, по мѣрѣ того, какъ темные штрихи тушевки скопляются по главнымъ линіямъ фигуры и здѣсь, наконецъ, схематизируются; равнымъ образомъ, краски, вначалѣ еще жизненныя, постепенно замѣняются красной, желтой и тускло-зеленой.

Оранта, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo, въ Римѣ. По пат. Джермано.

Изъ помѣщеній, находившихся нѣкогда надъ поверхностью земли и украшенныхъ древне-христіанскими фресками, особеннаго вниманія заслуживаетъ домъ святыхъ римлянъ Іоанна и Павла, раскопанный патеромъ Джермано въ 1887 г. на Целійскомъ холмѣ, въ Римѣ, и потомъ описанный этимъ изслѣдователемъ въ отдѣльной книгѣ. Здѣсь IV-му столѣтію принадлежатъ христіанскія символическія и историческія изображенія въ комнатѣ съ колесообразнымъ потолкомъ, изъ которыхъ особенно хорошо сохранилась оранта знакомаго намъ типа (см. рис. на этой стр.); но небольшія фрески тамошней „исповѣдальни" (confessio) возникли въ переходную пору отъ IV-го въ V-й вѣкъ. Самая интересная фреска этой комнаты представляетъ казнь трехъ христіанскихъ мучениковъ; послѣдніе изображены на переднемъ планѣ, стоящими на колѣняхъ, съ завязанными глазами и скованными за спиной руками; позади нихъ стоятъ сохранившіеся только отчасти палачи, замахивающіеся мечами (см. рис. на стр. 53). Это — древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ живописныхъ изображеній казни. На бѣломъ фонѣ уже совершенно отсутствуютъ признаки перспективнаго задняго плана, но въ позахъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ждущихъ смертельнаго удара, еще сказывается хорошая традиція, и, несмотря на нѣкоторую сухость моделировки и на бѣдныя и скучныя краски, мы еще не встрѣчаемъ здѣсь жесткихъ, черныхъ контуровъ, которые вскорѣ начинаютъ царить въ христіанской живописи.

Новый, благородный художественный міръ открывается предъ нами еще при жизни Константина Великаго въ росписяхъ, украшавшихъ внутренность базиликъ и круглыхъ церквей. Выполнялись онѣ

http://lucl.kiev.ua/

частью мозаикой, частью кистью al fresco. Среди литературныхъ источниковъ, изъ которыхъ, послѣ изысканій Юліуса фонъ-Шлоссера, Штейнмана и Викгоффа, черпаемъ мы свѣдѣнія о древней церковной живописи, первое мѣсто занимаютъ сохранившіяся подписи подъ священными изображеніями (tituli), сочиненныя обыкновенно въ стихахъ. 24 титула, приписываемые равеннскому врачу и діакону Ельпидію Рустику (умершему въ 533 г.), вполнѣ ясно доказываютъ, что въ серіяхъ библейскихъ сценъ наблюдался параллелизмъ между событіями Ветхаго и Новаго Завѣтовъ: такъ, Грѣхопаденіе сопоставлялось съ Благовѣщеніемъ, Принесеніе Исаака въ жертву Авраамомъ — съ Распятіемъ. Композиція символической мозаики въ абсидѣ базилики св. Феликса въ Нолѣ могла быть возстановлена Викгоффомъ при помощи стиховъ св. Павлина (353—415), библейскія стѣнныя фрески въ трапезѣ равеннскаго епископа Неона (около 450 г.) — по описанію Аньеллы (839 г.). Въ источникахъ говорится даже о росписяхъ церкви св. Мартина въ Турѣ, въ меровингской Галліи, и церкви аббата Бенедикта Уирмаусскаго и Джарраускаго, по ту сторону Ламанша (678—684 г.).

Убіеніе трехъ мучениковъ, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo. По пат. Джермано.

Но, разумѣется, еще большее вниманіе, чѣмъ всѣ эти свидѣтельства, возбуждаютъ сохранившіяся церковныя фрески и мозаики разсматриваемаго времени. Среди немногихъ дошедшихъ до насъ фресокъ, особенно интересна роспись церкви св. Маріи Древней (S. Maria Antiqua), открытой на римскомъ форумѣ. Здѣсь передъ нами — цѣлый музей ранней средневѣковой живописи. Христіанская древность представлена Распятіемъ VIII столѣтія. Спаситель изображенъ еще живымъ, съ открытыми глазами, въ длинной одеждѣ, съ отдѣльно пригвожденными къ кресту ногами,—черты композиціи, остававшіяся типичными до поздняго средневѣковья. Изъ фигуръ, стоящихъ у подножія креста, Марія, Іоаннъ и Лонгинъ обозначены надписями. Контуры лишь слегка обведены, и сюжетъ трактованъ еще сравнительно живописно.

http://lucev.ua/

Церковныя мозаики, въ противоположность фрескамъ, дошли до насъ въ значительномъ количествѣ, благодаря бо́льшей прочности своей техники; онѣ убѣждаютъ насъ, что украшеніе церквей посредствомъ этихъ картинъ, составленныхъ изъ цвѣтныхъ стекляныхъ кубиковъ, блистающихъ яркими, густыми красками, — картинъ, которыми создавалась новая обширная область священныхъ изображеній, было настоящимъ художественнымъ подвигомъ христіанской древности. Для знакомства съ римскими мозаиками, на ряду съ изданіемъ де-Росси „Musaici e saggi dei pavimenti", особенное значеніе имѣютъ для насъ сочиненія Мюнца и Гершпаха, а для равеннскихъ мозаикъ — труды Жанъ-Поля Рихтера и Е. К. Рѣдина.

Мозаичными росписями покрывались обыкновенно только сводчатыя части церквей и верхнія стѣны ихъ продольнаго корпуса. Низъ боковыхъ стѣнъ завѣшивался коврами съ вытканными на нихъ изображеніями, но чаще украшался узорами изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ (opus sectile), что служило удачнымъ соединеніемъ между верхними стеклянными мозаиками и болѣе грубо орнаментированнымъ (ромбами, кругами, крестами, ленточнымъ плетеньемъ) каменнымъ поломъ. На верху продольныхъ стѣнъ средняго нефа воспроизводились преимущественно событія Священной Исторіи, расположенныя теперь уже въ послѣдовательности отдѣльныхъ сценъ. Въ абсидѣ и на тріумфальной аркѣ изображалась апокалипсическая небесная слава, побѣда Церкви, торжество Спасителя, или же прославлялись тѣ святые, памяти которыхъ посвящена церковь. Все, что читалось или проповѣдовалось съ каѳедры, представлялось взорамъ прихожанъ въ живыхъ, наглядныхъ образахъ.

Древнѣйшія христіанскія мозаики Рима находятся въ круглой церкви св. Констанцы. Онѣ относятся къ срединѣ IV вѣка. Купольныя мозаики, библейскіе сюжеты которыхъ, какъ справедливо указываетъ на то Шмарсовъ, были вставлены довольно неровно въ большую языческую декорацію, извѣстны, правда, только по рисункамъ XVI-го столѣтія, но за то сохранились мозаики на бѣломъ фонѣ коробоваго свода въ круговой галереѣ. Два отдѣленія свода заполняетъ развѣсистая виноградная лоза; подъ ея вѣтвями мелькаютъ тамъ и сямъ идиллическія сцены сбора винограда; въ двухъ другихъ отдѣленіяхъ, внутри небольшихъ круглыхъ медальоновъ, обвитыхъ ленточнымъ плетеньемъ, изображены граціозные амуры и психеи, ягнята, голуби и другія птицы; два другія отдѣленія покрыты размѣщенными на равныхъ разстояніяхъ птицами, плодами, цвѣтами, вазами и раковинами. Въ настоящее время уже больше не отрицаютъ, что и обѣ сохранившіяся, сильно реставрированныя мозаики боковыхъ нишей, прославляющія Христа-Законодателя, въ своемъ первоначальномъ видѣ относились къ этой ранней эпохѣ, какъ указываетъ на то хотя-бы ихъ бѣлый фонъ. Въ церкви св. Констанцы, на сводахъ ея круговой галереи, въ послѣдній разъ блеснуло

http://rucl.kiev.ua/

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 7. Мозаика въ апсидѣ церкви Св. Пуденціаны, въ Римѣ.

Съ копіи Б. Синто, въ Римѣ.

свѣтлое, полное жизни поздне-эллинистическое орнаментальное искусство.

Мозаика плоско-сводчатой абсиды небольшой церкви св. Пуденціаны, въ Римѣ, еще принадлежитъ также IV-му столѣтію. Отчасти реставрированная и обрѣзанная по краямъ, эта мозаика считается все-таки однимъ изъ величественнѣйшихъ, дошедшихъ до насъ созданій древности (см. табл. 7). Передъ полукруглымъ, крытымъ золочеными черепицами портикомъ, позади котораго высятся зданія Іерусалима и надъ ними Голгоѳскій крестъ, возсѣдаетъ на престолѣ юный, бородатый Спаситель среди расположенныхъ полукругомъ апостоловъ. Позади нихъ стоятъ двѣ женскія фигуры съ вѣнцами славы въ рукахъ; онѣ, по одному мнѣнію, къ которому теперь вернулся Вентури, олицетворяютъ собою „церковь изъ обрѣзанныхъ“ (ecclesia ex circumcisione) и „церковь изъ язычниковъ“ (ecclesia ex gentibus), а по другому, на нашъ взглядъ болѣе правдоподобному для этого ранняго времени, изображаютъ св. Пуденціану и св. Пракседу, поклоняющихся Христу. Здѣсь, въ обведенныхъ золотомъ красныхъ и голубыхъ облакахъ впервые являются взятые изъ Апокалипсиса символы четырехъ евангелистовъ: Матѳей представленъ въ образѣ ангела, Маркъ — льва, Лука — быка, Іоаннъ — орла, всѣ четверо въ видѣ крылатыхъ полуфигуръ. Эта мозаика, съ ея чистымъ рисункомъ, съ глубокими, отливающими золотомъ тонами и съ симметричнымъ расположеніемъ фигуръ, такъ сказать, предваряетъ уже искусство XVI-го вѣка, полукруглыя идеальныя композиціи Фра-Бартоломмео и Рафаэля.

Къ IV-му столѣтію относится, наконецъ, великолѣпная мозаика капеллы св. Руфины и св. Секунды въ Латеранскомъ баптистеріи (Portico di San Venanzio). Въ срединѣ абсидной раковины изображенъ агнецъ, а по краю ея—голуби; внизу, на темносинемъ фонѣ эффектно выдѣляются золотисто-зеленые завитки аканѳа съ цвѣткомъ внутри каждаго завитка. Темносиній фонъ съ этой поры совершенно вытѣсняетъ изъ мозаики бѣлый, пока его, въ свою очередь, не вытѣсняетъ золотой.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на замѣчательныя мозаичныя украшенія церкви св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore). Библейскія композиціи на верху стѣнъ средняго нефа нѣкоторые ученые относятъ ко времени папы Либерія (352—366), при которомъ сооружена церковь, другіе же, съ бо̀льшимъ основаніемъ, ко времени Сикста III (432—440); той же эпохѣ принадлежатъ и мозаики тріумфальной арки, тогда какъ мозаика абсиды—произведеніе уже поздняго средневѣковья. Во всякомъ случаѣ, въ сорока сценахъ изъ книгъ Бытія и Іисуса Навина, украшающихъ средній нефъ, мы впервые имѣемъ довольно длинный рядъ библейскихъ изображеній, хотя только ветхозавѣтныхъ. Правда, древними изъ этихъ 40 мозаикъ можно признать лишь 27. Ландшафтные элементы часто затемнены расположеніемъ событій въ двухъ планахъ, одного надъ другимъ, и еще чаще—введеніемъ мѣстами золотого фона. Въ этихъ мозаи-

http://luclkiev.ua/

кахъ, несмотря на то, что техника отдѣльныхъ фигуръ уже варварская, каждая композиція, въ своемъ цѣломъ, естественна и понятна. Небольшой размѣръ этихъ картинъ свидѣтельствуетъ о томъ, что онѣ были сочинены не для церковной декораціи, а скорѣе для миніатюръ. Обѣ стороны тріумфальной арки украшены тремя параллельными рядами новозавѣтныхъ сюжетовъ, касающихся догмата приснодѣвства Богоматери. Въ верхнемъ ряду, напримѣръ, на одной сторонѣ, широкая сцена Благовѣщенія, въ которой Приснодѣва Марія изображена сидящей и прядущей пурпуръ, соотвѣтствуетъ также широко скомпонованной сценѣ Срѣтенія Господня, на другой сторонѣ.

Въ V-мъ столѣтіи исполнены мозаика на внутренней сторонѣ портала церкви св. Сабины, гдѣ на золотомъ фонѣ изображены, какъ свидѣтельствуютъ о томъ надписи, „церковь изъ обрѣзанныхъ“ и „церковь изъ язычниковъ“, и мозаика (сильно реставрированная) на тріумфальной аркѣ въ церкви св. Павла внѣ стѣнъ. Въ срединѣ второй изъ этихъ мозаикъ—поясное изображеніе Христа, строгаго типа; 24 апокалиптическихъ старца въ бѣломъ одѣяніи подходятъ къ нему съ обѣихъ сторонъ, держа въ рукахъ вѣнцы славы. Въ обѣихъ церквахъ золотой фонъ въ различныхъ мѣстахъ изображеній чередуется съ синимъ.

Абсидная мозаика церкви св. Космы и св. Даміана (S. Cosma e Damiano) доказываетъ, что въ первой половинѣ VI-го столѣтія мозаичное искусство стояло въ Римѣ еще на значительной высотѣ. Въ нижней полосѣ, на золотомъ фонѣ, среди зеленаго луга, на холмѣ, съ котораго стекаютъ четыре райскія рѣки, стоитъ Агнецъ, окруженный ягнятами-апостолами. Фонъ главной композиціи—темносиній. Посрединѣ, въ радужныхъ облакахъ, паритъ гигантская фигура Христа, съ обрамленнымъ небольшой бородой, суровымъ лицомъ. Внизу, на землѣ, ап. Петръ и ап. Павелъ подводятъ ко Христу Косму и Даміана, препоручая ихъ жестомъ Спасителю. Въ углахъ, подъ пальмами, стоятъ основатели церкви: слѣва — папа Феликсъ III (изображеніе реставрировано), справа — св. Ѳеодоръ. Въ фигурахъ этой широко задуманной, монументальной мозаики, несмотря на богатыя, чисто античныя драпировки апостоловъ, чувствуется уже нѣкоторая жесткость; тѣмъ не менѣе, съ точки зрѣнія содержанія, композиція эта, съ дважды повтореннымъ изображеніемъ Спасителя, какимъ Онъ описывается въ „видѣніяхъ“, представляла новую ступень въ развитіи христіанской иконографіи, на что указываютъ вызванныя ею удивленіе и подражанія. На мозаикѣ тріумфальной арки церкви св. Лаврентія внѣ стѣнъ (S. Lorenzo fuori le mura), Спаситель изображенъ уже на ровномъ золотомъ фонѣ, съ угрюмыми чертами лица, сидящимъ на земномъ шарѣ; такіе же золотые фоны имѣютъ неподвижныя, какъ-бы окоченѣлыя фигуры мозаики церкви св. Агніи внѣ стѣнъ (между 625 и 638 г.),—мозаики, въ композиціи которой святая впервые занимаетъ центральное мѣсто, а также фигуры мозаики круглой церкви св. Стефана (S. Stefano rotondo, 642—649), гдѣ въ срединѣ сіяетъ Голгоѳскій

http://lucl.kiev.ua/

крестъ, все еще безъ Спасителя. Композиція мозаики церкви святыхъ Космы и Даміана повторена, сухо и безжизненно, въ началѣ IX-го вѣка въ церкви св. Пракседы, и нѣсколько позже — въ церкви св. Цециліи. Фигуры святыхъ становятся вытянутыми, тощими и лишенными всякой экспрессіи; мѣсто штриховки и здѣсь заступаетъ черный контурный рисунокъ. Самая варварская изъ римскихъ мозаикъ — мозаика церкви св. Марка (827—844): шесть святыхъ, стоящихъ по сторонамъ Христа, едва напоминаютъ собою живыхъ людей; связь элементовъ, придававшая внутреннее единство фигурамъ мозаики св. Пуденціаны, здѣсь совершенно отсутствуетъ; фигуры стоятъ, словно статуи, порознь, на отдѣльныхъ возвышеніяхъ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что эти регрессивныя формы были предвѣстницами движенія впередъ на новой основѣ.

Большую потерю для исторіи искусства составляетъ то обстоятельство, что церковныя мозаики греческаго Востока до-иконоборческой эпохи дошли до насъ въ весьма незначительномъ количествѣ; къ тому же, немногое, что сохранилось, съ трудомъ доступно изслѣдованію и еще труднѣе поддается отнесенію къ опредѣленному времени. Еще свѣжее изображеніе стоящей между архангелами Богоматери на абсидной мозаикѣ въ церкви Панагіи, близъ деревни Кити, на островѣ Кипрѣ, Смирновъ считаетъ александрійской работой V-го вѣка, а еще болѣе схематичную фигуру Богоматери сидящей на престолѣ, въ церкви Панагіи Канакаріи, на томъ же островѣ, — произведеніемъ VI-го вѣка. Если для Запада сохранились лишь письменныя свидѣтельства о тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда Пресв. Дѣва являлась главной фигурой въ живописномъ украшеніи абсиды, то здѣсь, на греческомъ Востокѣ, мы тотчасъ же встрѣчаемъ это, какъ общее правило; за то въ срединѣ купола, игравшаго столь видную роль въ восточныхъ церквахъ, обыкновенно былъ изображаемъ Спаситель. Знаменитыя купольныя мозаики на золотомъ фонѣ въ Ѳессалоникской церкви св. Георгія мы, вмѣстѣ съ О. Вульфомъ, помѣщаемъ на рубежѣ IV-го и V-го столѣтій. По окружности купола стоятъ фигуры святыхъ съ молитвенно-воздѣтыми руками и съ полными экспрессіи лицами; позади нихъ — роскошныя, увѣнчанныя попеременно куполами и фронтонами, церковныя зданія, нарисованныя еще въ перспективѣ; одежды святыхъ еще сохраняютъ классическую укладку. Имѣя знакомство съ ходомъ развитія византійской архитектуры этихъ вѣковъ, можно заключить, что Византія своимъ мозаичнымъ искусствомъ обязана, по всей вѣроятности, также эллинистическому Востоку. Храмъ св. Софіи былъ величайшимъ архитектурнымъ памятникомъ Константинополя; неменѣе великолѣпны были и украшавшія его мозаики. Въ нихъ блестящій золотой фонъ царилъ безраздѣльно. Въ срединѣ купола возсѣдалъ Спаситель, Судія міра. Все, что осталось отъ этого великолѣпія, послѣ турецкаго завоеванія было покрыто слоемъ штукатурки съ матовой позолотой поверхъ нея. Небольшіе куски росписи, съ которыхъ

http://kiev.ua/

штукатурка свалилась, имѣлъ возможность видѣть и издать Зальценбергъ. Нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ эпохѣ Юстиніана, кромѣ благородной фигуры архангела, также и извѣстную мозаику нартекса, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, относящуюся, однако, уже ко времени реставраціи храма въ IX-мъ столѣтіи.

Если мы возвратимся въ Италію, то найдемъ и внѣ Рима поучительныя и богатыя красками древне-христіанскія мозаики, напр., въ баптистеріи неаполитанскаго собора и въ капеллѣ св. Аквилина, въ церкви св. Лаврентія, въ Миланѣ. Еще болѣе значительный художественный интересъ представляютъ намъ роскошныя, сохранившія до сей поры всю свѣжесть своихъ красокъ церковныя мозаики Равенны. Послѣ того, какъ было указано нами на мѣсто, занимаемое Равенной въ исторіи архитектуры, едва ли есть надобность упоминать, что мы считаемъ равеннскую мозаичную живопись самостоятельной, независимой отъ Рима вѣтвью греко-христіанскаго искусства.

V-му столѣтію принадлежатъ въ Равеннѣ прежде всего знаменитыя мозаики древней крестильницы Санъ-Джованни-инъ-фонте. Мозаики купола и его пандантивовъ, вмѣстѣ съ лѣпными украшеніями стѣнъ, образуютъ одно роскошное цѣлое. Въ среднемъ медальонѣ купола изображено на золотомъ фонѣ Крещеніе Господне. Христосъ, уже съ чертами лица пожилого человѣка, бородатый, стоитъ въ рѣкѣ по чресла; сквозь прозрачныя волны рѣки просвѣчиваетъ нижняя часть его тѣла. Напротивъ Іоанна Крестителя, изъ воды поднимается полуфигура бога рѣки Іордана, напоминающая собою античныя олицетворенія. Слѣдующій поясъ купола имѣетъ еще синій фонъ. Двѣнадцать золотыхъ схематизированныхъ растеній тянутся, на подобіе спицъ колеса, отъ нижней зоны купола, украшенной апокалиптическими символами, къ среднему медальону; въ промежуткахъ между ними выступаютъ двѣнадцать апостоловъ, въ раздуваемыхъ вѣтромъ одеждахъ, несущіе на покрытыхъ плащомъ рукахъ своихъ вѣнцы.

Къ V-му столѣтію относятся мозаичныя украшенія потолка и верхней части стѣнъ мавзолея Галлы Плацидіи. Въ главной композиціи, въ люнетѣ надъ входной дверью, юный Христосъ, въ видѣ Добраго Пастыря, сидитъ среди агнцевъ въ скалистой мѣстности, поросшей кустарникомъ (см. табл. 8, вверху). Небо—голубое; Христосъ, изображенный здѣсь какъ пастырь и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ властитель, имѣетъ поверхъ золотой одежды пурпурную мантію. Во всей римской мозаичной живописи нельзя найти другого образа столь благороднаго и величественнаго.

Въ VI-мъ столѣтіи мозаичное искусство Равенны быстро принимаетъ другой характеръ. Композиція Крещенія Господня въ аріанскомъ баптистеріи (S. Maria in Cosmedin) представляетъ лишь неудачный варіантъ купольной мозаики въ церкви С.-Джованни-инъ-фонте. И мозаики, въ три ряда украшающія собою стѣны средняго нефа базилики св. Апол-

http://lucl.kiev.ua/

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 8. Равеннскія мозаики.

Добрый Пастырь, въ усыпальницѣ Галлы-Плацидіи (вверху) и Шествіе святыхъ женщинъ, въ церкви С.-Аполлинаре-Нуово, на сѣверной стѣнѣ (внизу).

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

линарія Новаго, замѣчательны какъ по своему великолѣпію, такъ и по новизнѣ сюжетовъ. Эскизы этой росписи были изготовлены еще при Теодорихѣ, и тогда же были выполнены оба верхнихъ ряда картинъ; нижній же рядъ законченъ лишь при епископѣ Агнеллѣ (553 — 561), обратившемъ эту церковь въ католическую. Верхній рядъ содержитъ въ себѣ 26 новозавѣтныхъ сценъ, по 13 съ каждой стороны, которыя тянутся вдоль нефа подъ самымъ потолкомъ. На сѣверной сторонѣ (слѣва отъ входа) изображены евангельскія чудеса; Христосъ является въ нихъ еще юнымъ и безбородымъ. На южной сторонѣ мы встрѣчаемъ впервые въ христіанскомъ искусствѣ рядъ сценъ, изображающихъ Страсти Господни; Спаситель представленъ плотно-сложеннымъ, бѣлокурымъ, бородатымъ. Но главные эпизоды Страстей, Вѣнчаніе терніемъ, Распятіе и Воскресеніе, еще отсутствуютъ. Этотъ циклъ изображеній заканчивается Женами мѵроносицами у гроба Господня, Путешествіемъ въ Еммаусъ и Явленіемъ воскресшаго Христа одиннадцати апостоламъ. Всѣ эти евангельскія сцены, византійскій стиль которыхъ доказанъ Рѣдинымъ на многихъ деталяхъ, изображены на золотомъ фонѣ. Отдѣльныя фигуры болѣе схематичны, чѣмъ въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ, но ихъ позы вообще спокойнѣе, понятнѣе и проще. Въ среднемъ ряду, въ простѣнкахъ между окнами, помѣщены изображенія пророковъ и святыхъ, величиною больше, чѣмъ въ натуру. Нижніе фризы надъ колонными арками, вопреки всему, что было говорено не въ ихъ пользу историками искусства, составляютъ главную суть общаго впечатлѣнія, производимаго росписью этой церкви. На сѣверной сторонѣ, 22 св. жены, въ бѣлыхъ одеждахъ, отдѣленныя одна отъ другой пальмами (см. табл. 8, внизу), шествуютъ отъ воротъ Классиса къ Приснодѣвѣ Маріи, сидящей, въ восточномъ концѣ фриза, на престолѣ, въ неподвижной позѣ, en face, держащей Младенца на своихъ колѣняхъ и окруженной четырьмя ангелами въ образѣ крылатыхъ юношей. На южной сторонѣ, святые мужи, также въ бѣлыхъ одѣяніяхъ и раздѣленные пальмами, идутъ отъ воротъ Равенны къ сидящему противъ Богоматери Спасителю, имѣющему строгій типъ. Отдѣльныя фигуры уже нѣсколько монотонны и лишены выраженія, но ихъ торжественныя процессіи, выдѣляясь на золотомъ фонѣ, производятъ неизгладимое художественное впечатлѣніе. Въ нихъ, такъ сказать, слышится далекій, послѣдній отзвукъ процессій Пароенонскаго фриза.

Въ половинѣ VI-го вѣка на стѣнахъ равеннскихъ церквей появляются изображенія византійской императорской четы, Юстиніана и Ѳеодоры. Мозаики церкви св. Виталія, иллюстрирующія, какъ доказали это Квиттъ и Шенкль, догматъ о двухъ естествахъ Іисуса Христа и исполненныя, несомнѣнно, по заказу самого Юстиніана, принадлежатъ къ числу важнѣйшихъ произведеній древне-христіанской живописи. Въ срединѣ главной абсиды, на золотомъ фонѣ, Спаситель, еще юный и безбородый, возсѣдаетъ на земномъ шарѣ. Ниже находятся двѣ чисто-византійскія

http://rucl.kiev.ua/

церемонiальныя композицiи: на одной сторонѣ изображенъ Юстинiанъ, на другой—Θеодора (см. табл. 9, вверху) съ ихъ свитами: отталкивающее лицо императора, съ дряблыми, лишенными волосъ щеками, вздернутыми бровями, тонкимъ носомъ и брезгливо-сжатыми губами, пр оизводитъ впечатлѣнiе настоящаго портрета. Въ четырехугольномъ пространствѣ передъ апсидой—двѣ парныя картины: слѣва (см. табл. 9, внизу) изображенъ Авраамъ, прислуживающiй тремъ ангеламъ, и Жертвоприношенiе Исаака: справа—кровавая жертва Авеля и безкровная жертва Мелхиседека. Между ребрами крестоваго свода, которымъ перекрытъ хоръ, четыре крылатыхъ ангела въ длинныхъ одѣянiяхъ (см. рис. на этой стр.) поддерживаютъ помѣщенный въ вершинѣ свода цвѣточный вѣнокъ съ Агнцемъ Божiимъ внутри. Въ этихъ поляхъ еще чередуются синiй и золотой фоны, но въ общемъ впечатлѣнiи росписи хора преобладаетъ золотой фонъ, на которомъ особенно эффектно выдѣляется зеленый цвѣтъ ландшафта обѣихъ боковыхъ картинъ.

Мозаичное украшенiе потолка четырехугольнаго пространства предъ абсидой въ церкви св. Виталiя, въ Равеннѣ. Съ фотографiи Л. Риччи, въ Равеннѣ.

Мозаики архiепископской капеллы въ Равеннѣ только отчасти принадлежатъ разсматриваемому времени, а церкви С.-Аполлинаре-инъ-Классе лишь символическая мозаика абсиды.

Все, что сохранилось въ Равеннѣ отъ мозаикъ конца VI-го и отъ VII-го вѣка, свидѣтельствуетъ о такомъ же упадкѣ мозаичнаго искусства, какъ и въ Римѣ, но въ Римѣ мы были въ состоянiи (стр. 56) прослѣдить этотъ постепенный упадокъ на протяженiи еще нѣсколькихъ столѣтiй. Въ Константинополѣ мозаичное дѣло было пресѣчено иконоборствомъ. А что Византiя въ то время была на самомъ дѣлѣ духовной владычицей мiра, лучше всего выражено въ одной римской элегiи конца VIII-го вѣка:

„Константинополь зовется новымъ Римомъ, и процвѣтаетъ онъ, тогда какъ тебя, дряхлѣющiй Римъ, покидаютъ великолѣпiе и добрые нравы“.

Наряду съ монументальной мозаикой, уже со временъ Константина Великаго все большее и большее значенiе прiобрѣтала живопись миниа-

тюръ. Длинные книжные свитки древнихъ египтянъ, грековъ и римлянъ лишь изрѣдка встрѣчаются въ христіанскомъ книжномъ искусствѣ, и перелистывающіяся книги, какъ болѣе удобныя для пользованія, вскорѣ дѣлаются единственно употребляемыми. Самыя роскошныя изъ нихъ написаны золотыми или серебряными буквами на пурпурномъ пергаментѣ. Художники, разрисовывавшіе книги, назывались миніаторами, отъ минія (сурика или самородной киновари), который они часто употребляли; отсюда самые рисунки получили позже названіе миніатюръ. Иллюминировали ихъ клеевыми красками, при помощи кисти. Органическая связь текста съ иллюстраціями неизвѣстна этой ранней эпохѣ, равно какъ и украшеніе иниціаловъ. Иллюстраціи обыкновенно были помѣщаемы въ началѣ книги, и тогда заполняли цѣлую страницу, а также подъ текстомъ, и тогда занимали собою полстраницы. На ряду съ немногими рукописями свѣтскаго содержанія, до насъ дошло значительное количество христіанскихъ иллюстрированныхъ рукописей, но полной Библіи, украшенной миніатюрами, не найдено. Чаще всего иллюстрировались Пятикнижіе Моисея, Книга Іисуса Навина, Псалтирь и Евангелія.

Съ тѣхъ поръ, какъ Антонъ Шпрингеръ написалъ свои статьи о миніатюрахъ ранняго средневѣковья и снабдилъ предисловіемъ большое сочиненіе Кондакова о византійскихъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, изслѣдованіе въ области миніатюрной живописи, благодаря работамъ Тикканена, Виктора Шульце, Викгоффа, Яничека, Гольдшмидта, Штеттинера, Стриговскаго, Дица, Людтке и Газелоффа, привело ко многимъ новымъ и цѣннымъ результатамъ, причемъ въ исторіи иллюстрированныхъ рукописей все яснѣе и яснѣе выказывается самостоятельное значеніе, которое имѣли главные восточные города христіанскаго міра *на ряду* съ Римомъ и Византіей, и даже *для* Рима и Византіи.

Иллюстрированныя рукописи *IV-го вѣка* дошли до насъ преимущественно въ копіяхъ болѣе поздняго времени. На самомъ дѣлѣ, IV-му столѣтію принадлежатъ, повидимому, только листы ранняго *латинскаго* перевода Библіи (рукопись Италы), хранившіеся прежде въ Кведлинбургѣ, а теперь находящіеся въ Берлинской Королевской Библіотекѣ. Ихъ изображенія еще тѣсно примыкаютъ къ миніатюрамъ ватиканскаго списка Виргилія № 3255 (ср. т. I, стр. 587). На четырехъ страницахъ изображено четырнадцать сюжетовъ изъ Книгъ пророка Самуила и Первой Книги Царствъ, съ еще классическими по своимъ формамъ, но недвижными и безстрастными фигурами на фонѣ голубого неба. Моделированы онѣ бликами и золотой шрафировкой.

Большинство иллюстрированныхъ рукописей ранняго времени написано на *греческомъ* языкѣ. Изъ нихъ самая древняя и поучительная — „Книга Бытія“ Вѣнской Придворной Библіотеки. Изготовлена она, вѣроятно, въ V-мъ вѣкѣ, въ передней Азіи, быть можетъ, въ Антіохіи. 48 миніатюръ занимаютъ нижнюю половину страницъ, исписанныхъ серебряными буквами по пурпурному фону. Эти рисунки изображаютъ со-

бытія начальной еврейской исторіи, отъ грѣхопаденія Адама и Евы до погребенія Іакова. Отдѣльныя фигуры въ одной и той же композиціи повторяются понѣскольку разъ, въ различные моменты дѣйствія. Приэтомъ можно различить работу по крайней мѣрѣ двухъ художниковъ. Первыя двѣ-трети этихъ богатыхъ фигурами миніатюръ имѣютъ, вмѣсто задняго плана, пурпурный фонъ пергамента и расположены по большей части въ два болѣе или менѣе связанные между собой ряда, одинъ надъ другимъ; въ остальныхъ—ландшафтный задній планъ и голубое небо. Въ первыхъ преобладаетъ рисунокъ, во вторыхъ—живопись. Изъ первыхъ слѣдуетъ отмѣтить встрѣчу Елеазара съ Ревеккой, среди послѣднихъ — пиръ фараона и сцену принятія Іосифомъ его братьевъ (см. рис. на этой стр.; на заднемъ планѣ закалываютъ козловъ). Какъ тамъ, такъ и тутъ, сюжеты трактованы легко, бѣгло и живо, причемъ съ особенной любовью и идиллической широтой изображенъ сирійскій или малоазіатскій животный міръ.

Іосифъ принимаетъ своихъ братьевъ, миніатюра „Вѣнской Книги Бытія", въ Придворной Библіотекѣ, въ Вѣнѣ. По Ф. Викгоффу.

Къ вѣнской Книгѣ Бытія ближе всего подходитъ написанный, правда, уже въ VI-мъ столѣтіи, пурпурный кодексъ Евангелія, хранящійся въ соборѣ города Россано (въ Калабріи). Десять изъ его пятнадцати миніатюръ (всѣ въ цѣлую страницу) представляютъ въ своей нижней половинѣ погрудныя изображенія пророковъ, въ верхней—новозавѣтныя сцены, изъ которыхъ, напримѣръ, Тайная Вечеря сочинена по той же схемѣ, какъ и Тайная Вечеря въ равеннской церкви Аполлинарія Новаго. Въ противоположность этому, весь листъ занимаетъ, напр., обширная композиція „Христосъ передъ Пилатомъ". Ландшафтъ здѣсь уже совершенно отсутствуетъ; фигуры и лица, нѣсколько круто повернутыя въ профиль, болѣе схематичны по рисунку, чѣмъ въ вѣнской Книгѣ Бытія; колоритъ черезчуръ ярокъ, контуры очерчены уже болѣе рѣзко.

Россанской рукописи очень сродни изданная Г. Омономъ пурпурная рукопись, фрагменты которой, найденные въ Синопѣ, хранятся въ Па-

Исторія искусства. II. | Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 9. Мозаика церкви С.-Витале, въ Равеннѣ.

Императрица Ѳеодора съ ея свитой (вверху). Кровавое и безкровное жертвоприношеніе Авраама (внизу).

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

рижской Національной библіотекѣ. Миніатюры этой рукописи, иллюстрирующія Евангеліе отъ Матѳея, занимаютъ только нижнюю половину листовъ, причемъ изображенія пророковъ помѣщены не подъ композиціями на евангельскія темы, а рядомъ съ ними. Отсутствуютъ нетолько ландшафтный задній планъ, но и полоса земли подъ ногами фигуръ. Спаситель является на пурпурномъ фонѣ пергамента бородатымъ, въ золотомъ одѣяніи, съ золотымъ нимбомъ.

Рядомъ съ вышеупомянутыми рукописями, изготовленными, несомнѣнно, на азіатскомъ Востокѣ, по всей вѣроятности, въ Сиріи, должно поставить два манускрипта, написанные на сирійскомъ языкѣ и тѣмъ самымъ свидѣтельствующіе о своемъ происхожденіи. Первый, знаменитый „Лаврентьевскій кодексъ“ Четвероевангелія, хранящійся въ библіотекѣ церкви св. Лаврентія, во Флоренціи, изготовленъ въ 586 г. монахомъ Рабулою въ одномъ изъ сирійскихъ монастырей. Въ началѣ рукописи, внутри изящныхъ, богато украшенныхъ аркадъ, впервые въ исторіи миніатюрной живописи помѣщены такъ называемые „каноны“ (таблицы для сравненія параллельныхъ мѣстъ четырехъ Евангелій), которыми часто начинаются средневѣковыя рукописи Четвероевангелія; впервые также, въ числѣ пяти главныхъ миніатюръ рукописи, мы встрѣчаемъ Распятіе: Христосъ изображенъ еще съ непоникшей головой, съ пригвожденными къ кресту порознь ногами, въ колобіи, безрукавной пурпурной сорочкѣ (см. рис. на этой стр.). Техника—еще живописная, но контурныя линіи стали чернѣе. Много схематичнѣе исполнены миніатюры (Христосъ и Богоматерь на престолѣ, Жертвоприношеніе Исаака) второго сирійскаго кодекса, открытаго Стриговскимъ въ библіотекѣ Эчміадзинскаго монастыря, въ Арменіи. Большой историко-художественный интересъ представляютъ символическое изображеніе „Источника жизни“ на одномъ изъ листовъ этой рукописи, равно какъ и вся ея восточно-эллинистическая орнаментика.

Распятіе и Воскресеніе Спасителя, миніатюра „Лаврентіевскаго кодекса“, во Флоренціи. По Лабарту.

Искусству Александріи новѣйшіе изслѣдователи приписываютъ „Коттонову Библію“ VI-го вѣка, хранящуюся въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ. Александрію можно считать родиной также и знаменитаго ватиканскаго „Свитка Іисуса Навина“, при отнесеніи котораго къ VI столѣтію,

http://lib.pushkinskijdom.ru/

если даже считать эту рукопись копiей, не слѣдуетъ обращать вниманiя на надписи, прибавленныя позже. Текстъ этого свитка, напоминающаго собою свитки древняго Египта, на всемъ своемъ протяженiи украшенъ изображенiями сюжетовъ изъ Книги Iисуса Навина. Въ ихъ стилѣ видно своеобразное, но гармоничное сочетанiе контурнаго рисунка древне-египетскихъ миніатюръ съ „иллюзiонистской“ живописной манерой, вышедшей, вѣроятно, также изъ Египта. Изъ красокъ, преобладающiя — голубая и пурпурно-лиловая. Нѣкоторыя изображенiя указываютъ на тѣ же образцы, что и мозаичныя композицiи изъ жизни Iисуса Навина въ церкви св. Марiи Великой, въ Римѣ.

Пророкъ Енохъ, миніатюра рукописи Космы Индикоплевста, хранящейся въ Ватиканской Библiотекѣ. По А. Вентури.

Какъ полагаетъ Краусъ, александрiйскаго происхожденiя и рукописи Космы Индикоплевста (т. е. путешественника по Индiи); самая знаменитая изъ нихъ находится въ Ватиканѣ. Монахъ Косма, александрiецъ по происхожденiю, написалъ эту книгу, заключающую въ себѣ христiанскую космологiю, около 547 г. въ одномъ изъ синайскихъ монастырей. Аллегорическiя фигуры, каковы, напр., изображенiе Пляски въ видѣ цвѣтущей женщины и Смерти въ видѣ полунагого мальчика, — поздне-эллинистическаго стиля; но Давидъ является уже въ византiйскомъ императорскомъ одѣянiи. Пропорцiи тѣла (см., наприм., изображенiе пророка Еноха на нашемъ рисункѣ,) — вполнѣ правильныя; черныя линiи еще отсутствуютъ, по крайней мѣрѣ во внѣшнихъ очертанiяхъ фигуръ. Въ этихъ миніатюрахъ Кондаковъ видитъ расцвѣтъ собственно византiйскаго искусства. Несомнѣнно, Константинополь— родина „Книги растенiй врача Дiоскорида“, находящейся въ Вѣнской Придворной Библiотекѣ. Изъ посвятительнаго листа, золотое плетеное обрамленiе котораго обнаруживаетъ восточную геометризацiю орнаментальныхъ формъ, мы узнаемъ, что этотъ списокъ изготовленъ для принцессы Юлiаны Аницiи, умершей въ Константинополѣ, въ 527 году. Слѣдовательно, мы можемъ отнести эту рукопись, какъ то дѣлаетъ и Кондаковъ, признающiй ее даже за „первый византiйскiй манускриптъ“, къ началу VI-го вѣка. Главныя ея миніатюры, хорошо нарисованныя и еще живописно обработанныя, представляютъ два собранiя врачей на характерномъ для византiйскаго искусства золотомъ фонѣ,—первомъ золотомъ фонѣ въ дошедшихъ до насъ рукописяхъ, — и два олицетворенiя „Изобрѣтенiя“, въ видѣ женской фигуры, протягивающей Дiоскориду чудодѣйственный корень мандрагоры. Книга растенiй Дiоскорида имѣетъ важное значенiе не только для исторiи орнаментацiи полей манускрип-

http://lib.kiev.ua/

товъ и золотого фона миніатюръ, но и для исторіи орнаментаціи инициаловъ, намеки на которую, какъ указываетъ на то Дицъ, встрѣчаются въ алфавитномъ указателѣ растеній этой рукописи.

Изъ сохранившихся латинскихъ иллюстрированныхъ рукописей этихъ столѣтій, Четвероевангеліе Коллегіи Тѣла Христова, въ Кембриджѣ, съ его небольшими миніатюрами библейскаго содержанія, тяжелыя фигуры которыхъ напоминаютъ рельефы римскихъ саркофаговъ, написано нераньше конца VI-го столѣтія. VII-му вѣку, наконецъ, принадлежитъ изданный О. фонъ-Гебгардтомъ и много разъ описанный Ашбёрнгемскій Пентатевхъ Парижской Національной Библіотеки. Иллюстрирующія его довольно оживленныя сцены нарисованы крайне неумѣло въ отношеніи перспективы, уже въ духѣ средневѣковой миніатюрной живописи. До послѣдняго времени полагали, что эта рукопись изготовлена подъ вліяніемъ германскаго искусства, но Стриговскій, основываясь на восточныхъ мотивахъ ея иллюстрацій, призналъ за нею іудейско-александрійское происхожденіе.

Св. Сергій и Вакхъ, энкаустическая икона въ Кіевской Духовной Академіи. По І. Стриговскому.

Если въ настоящее время не для всѣхъ еще иллюстрированныхъ рукописей твердо установлена ихъ родина, то, во всякомъ случаѣ, обзоръ ихъ даетъ намъ понятіе о томъ перевѣсѣ, какой греко-восточное искусство въ самомъ широкомъ смыслѣ слова имѣло въ эту эпоху надъ римскимъ.

Въ высшей степени рѣдки произведенія станковой живописи, относящіяся къ разсматриваемому нами періоду. Стриговскій издалъ двѣ иконы съ погрудными изображеніями святыхъ, принадлежащія Кіевской Духовной Академіи и въ которыхъ какъ-бы продолжаетъ жить античная энкаустическая портретная живопись, знакомая намъ до сей поры только по египетскимъ портретамъ при муміяхъ (см. т. I, стр. 587; ср. стр. 484). Эти иконы, произведенія вѣроятно VI-го столѣтія, вышли изъ синайскаго монастыря. На одной (см. рис. на этой стр.) представлены св. Сергій и св. Вакхъ съ большими нимбами вокругъ головы; вверху, между ними,—ликъ Спасителя, окруженный также нимбомъ.

Съ прикладною живописью этого времени знакомятъ насъ, прежде всего, христіанскіе золоченые сосуды (см. выше, стр. 16), большинство которыхъ, и притомъ лучшихъ, принадлежитъ второй половинѣ IV-го вѣка. Находки, сопоставленныя Фопелемъ, указываютъ на то, что и эти сосуды изготовлялись также въ Александріи раньше, чѣмъ

въ Римѣ. На донышкахъ сосудовъ повторяются всѣ христiанскiя изображенiя катакомбныхъ фресокъ и римскихъ саркофаговъ. Нѣкоторые сюжеты, какъ, напр., „Распиливанiе пророка Исаiи“, встрѣчаются исключительно здѣсь. Но дошедшiе до насъ черепки этихъ нѣкогда блиставшихъ позолотой и раскраской стеклянныхъ сосудовъ не настолько интересны въ художественномъ отношенiи, чтобы дольше останавливать на себѣ наше вниманiе.

Гораздо интереснѣе, какъ приложенiя живописи къ ремеслу, льняныя, шерстяныя и шелковыя ткани этого времени. Литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнiя насчетъ того, какую роль въ искусствѣ разсматриваемой эпохи играли украшенныя фигурными изображенiями и узорами матерiи церковныхъ завѣсъ и одеждъ. Но имѣлось лишь очень небольшое число памятниковъ этого рода, пока не были открыты христiанскiя гробницы Египта, наполнившiя европейскiе музеи богатѣйшими (хотя и сохранившимися большею частью въ лоскутьяхъ) образцами коптскаго ткацкаго искусства; они тщательно изучены Форреромъ, Гершпахомъ, Риглемъ, Стриговскимъ и др. Первымъ тремъ столѣтiямъ по Р. Хр. принадлежатъ пурпурныя полосы съ вытканными на нихъ бѣлымъ охотничьими сценами, крылатыми амурами, гладiаторами, героями и божествами. Начиная съ IV-го столѣтiя, тканыя изображенiя становятся одновременно христiанскими и цвѣтными. Въ V-мъ—VI-мъ столѣтiяхъ, при все ухудшающемся рисункѣ, они достигаютъ удивительной красочности. Далѣе, начиная съ VII-го вѣка, возрастающая геометризацiя узоровъ и фигуръ свидѣтельствуетъ о полной побѣдѣ коптскаго стиля надъ эллинистическимъ. Принадлежащая Форреру, въ Страсбургѣ, цвѣтная шелковая вышивка съ архiерейскаго паллiя VI-го вѣка украшена уже вполнѣ схематично стилизированнымъ Распятiемъ. На одной ткани собранiя Парижской Гобеленовской мануфактуры изображенъ на красномъ фонѣ коптскiй святой, ошибочно считающiйся св. Георгiемъ, скачущiй верхомъ на конѣ (см. рис. на этой стр.). На коптскихъ тканяхъ Берлинскаго Художественно-Промышленнаго Музея изображенiя (Данiилъ во рву львиномъ, Христосъ и ап. Петръ) оставлены натуральнаго цвѣта матерiи, на красномъ фонѣ. Узоры коптскихъ тканей поучительны особенно для исторiи орнаментики. Они

Коптская ткань съ изображенiемъ святого верхомъ на конѣ, изъ коллекцiи Гобеленевской мануфактуры, въ Парижѣ. По М. Герспаху.

убѣждаютъ, что коптская орнаментика, хотя и восприняла нѣкоторые древне-египетскіе элементы, но вообще продолжала развиваться на почвѣ эллинистической традиціи въ восточномъ духѣ, а полная аналогія этихъ узоровъ съ орнаментальными мотивами мозаичныхъ обрамленій, миніатюръ и золоченыхъ сосудовъ свидѣтельствуетъ, что орнаментика во всемъ древне-христіанскомъ искусствѣ первоначально двигалась по общему пути, пока не одичала на Западѣ, и въ то же самое время не перешла на Востокѣ, подъ персидскимъ вліяніемъ, въ схематическую утонченность. Изъ античныхъ орнаментовъ, какъ на коптскихъ тканяхъ, такъ и въ церковныхъ мозаикахъ, продолжаютъ являться меандръ и простая волнистая полоса. Такъ называемые овы и шнуры перловъ (ср. т. I, стр. 279) въ рѣдкихъ случаяхъ сохраняютъ свою классическую форму; въ особенности шнуры перловъ то принимаютъ видъ разъединенныхъ и помѣщенныхъ рядомъ оваловъ и круглыхъ бусъ, то просто чередуются; составленные изъ дужекъ бордюры, нерѣдко усаженные розетками, какъ-бы предваряютъ романскіе аркатурные фризы. Круги и четырехугольники со вставленными въ нихъ четырехлистниками подготовляютъ аналогичный готическій вырѣзной орнаментъ. Древніе восточные зубцы пробуждаются къ новой жизни. Плетеный орнаментъ вездѣ имѣетъ наклонность переходить съ обрамленій на самыя панно, образуя новые варіанты плетенья на ряду со старыми.

Въ растительной орнаментикѣ, къ которой часто въ сильной степени примѣшиваются мотивы животнаго міра, кустистый аканѳъ развивается преимущественно въ вертикальномъ направленіи. Настоящій завитокъ аканѳа, подъ вліяніемъ восточнаго искусства, утрачиваетъ свою пышную римскую форму. Волнообразные стебли вновь выступаютъ яснѣе. Листья винограда и плюща получаютъ схематичную сердцевидную форму. Вообще именно въ области плоскостной орнаментаціи мы встрѣчаемся повсюду съ тѣмъ фактомъ, что накопленіе орнаментовъ въ западныхъ странахъ въ V—VII столѣтіяхъ вело къ нѣкоторому хаосу, въ которомъ крылись, однако, зародыши блестящаго будущаго, тогда какъ византійскому искусству, какъ и его дальне-восточнымъ предтечамъ, удалось уже теперь выкристаллизировать изъ унаслѣдованнаго запаса изящныя, хотя и незамысловатыя формы и комбинаціи.

3. Христіанская скульптура съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Въ противоположность живописи, слульптура, со своими крупными, монументальными, согрѣтыми жизнью, высокоидейными произведеніями, получила доступъ въ церкви не тотчасъ послѣ побѣды христіанства. Древне-христіанская скульптура не создала ничего такого, что равнялось бы, въ отношеніи достоинства, съ мозаиками. Но катакомбнымъ фрескамъ соотвѣтствуютъ во многихъ отношеніяхъ рельефы саркофаговъ, миніатюрамъ — небольшіе, рѣзанные изъ слоновой кости рельефы. Такимъ образомъ, древне-христіанскую скульптуру составляли большею

http://kiev.ua

частью продукты прикладного искусства; они могли быть легко перемѣщаемы изъ одного пункта въ другой, и потому мѣсто ихъ находки не всегда указываетъ на ихъ происхожденіе, а такъ какъ, вслѣдствіе владычества турокъ, враждебныхъ всякаго рода изображеніямъ, отъ скульптуръ нѣкогда эллинистическаго Востока сохранились лишь ничтожные фрагменты, представляется труднымъ, для опредѣленія родины занесенныхъ на Западъ произведеній, открывать признаки, характеризующіе искусство главныхъ центровъ христіанскаго Востока. Всѣмъ, о чемъ догадываемся теперь по этой части, мы обязаны изслѣдованіямъ Байè, Штульфаута, Гревена и Стриговскаго.

Въ круглой скульптурѣ этого времени преобладали портреты, а также статуэтки Добраго Пастыря. О бронзовой конной статуѣ Теодориха Великаго въ Равеннѣ мы знаемъ только изъ письменнаго преданія. Величественную, византійски-строгую, бронзовую статую императора, красующуюся на рыночной площади города Барлетты, въ Нижней Италіи, обыкновенно считаютъ теперь изображеніемъ Өеодосія, но правильнѣе видѣть въ ней фигуру Ираклія (610—641). Самою знаменитою статуей святого разсматриваемой нами эпохи считалось бронзовое изваяніе апостола Петра, въ Петровскомъ соборѣ, въ Римѣ, до той поры, пока Викгоффъ не доказалъ, что ее слѣдуетъ отнести, самое раннее, къ XII-му столѣтію. Несмотря на вѣскія возраженія Вентури и другихъ, мы продолжаемъ раздѣлять мнѣніе Викгоффа; на позднее средневѣковье указываетъ уже внутренняя оживленность этой статуи при ея внѣшней неподвижности; кромѣ того, схематизированные такимъ образомъ завитки волосъ и бороды еще не встрѣчаются въ древне-христіанской пластикѣ. Статуэтки Добраго Пастыря получаютъ въ эту эпоху нѣсколько иной видъ (ср. выше, стр. 17): юноша держитъ въ правой рукѣ всѣ четыре ноги лежащаго на его спинѣ ягненка; въ лѣвой рукѣ у него — пастушескій посохъ. Лучше другихъ сохранившійся экземпляръ такихъ статуэтокъ, болѣе грубыхъ сравнительно съ до-константиновскими, находится въ Латеранскомъ музеѣ. Два другихъ принадлежатъ Константинопольскому музею, одинъ - Аѳинскому Національному музею и одинъ—музею въ Спартѣ. Уже мѣста находки этихъ скульптуръ свидѣтельствуютъ объ ихъ эллинистическомъ происхожденіи.

Въ области древне-христіанской рельефной пластики, изъ множества посредственныхъ рельефовъ на саркофагахъ и рѣзныхъ изъ кости изображеній любопытны прежде всего нѣкоторыя произведенія особаго характера. Еще IV-му столѣтію принадлежитъ прямоугольный, теперь разобранный на части, ящичекъ слоновой кости въ христіанскомъ музеѣ Брешіи, признаваемый мощехранительницей (липсанотекой). Въ его рельефахъ, отличающихся искуснымъ раздѣленіемъ полей, спокойной ясностью композиціи и увѣренной чистотой формъ, сопоставлены вмѣстѣ важнѣйшія событія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Эта изящная

http://luckiev.ua/

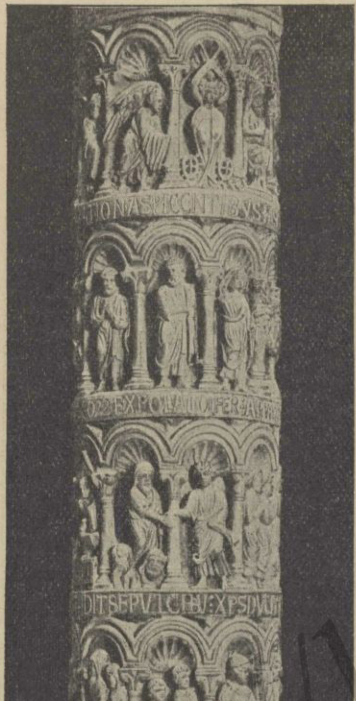
вещица — несомнѣнно греко-восточнаго, вѣроятно, малоазійскаго, происхожденія.

На рубежѣ IV-го и V-го вѣковъ стоятъ вновь открытыя для науки Ад. Гольдшмидтомъ деревянныя двери портала церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. Главныя панно обѣихъ половинокъ заполнены рельефными изображеніями изъ исторіи Давида, но они такъ попорчены и реставрированы, что только два панно, хранящіяся въ архивѣ этой церкви, могутъ считаться еще подлинными. Ихъ родина наврядъ ли можетъ быть опредѣлена.

Распятіе, рѣзной изъ дерева рельефъ на дверяхъ церкви св. Сабины, въ Римѣ. По I. Стриговскому.

Важнѣе для исторіи искусства и лучше сохранились знаменитыя деревянныя двери портала церкви св. Сабины, въ Римѣ, рѣзанныя въ V-мъ столѣтіи. Ихъ створки были украшены 28-ью удачно-размѣщенными рельефными, роскошно обрамленными панно, изъ которыхъ дошли до насъ 10 малыхъ и 8 большихъ. Пять панно содержатъ въ себѣ изображенія новозавѣтныхъ сюжетовъ, тринадцать представляютъ ветхозавѣтныя сцены. На первой слѣва доскѣ верхняго ряда изображено Распятіе (см. рис. на этой стр.). Три креста, обозначенные только концами поперечныхъ брусьевъ, стоятъ въ рядъ передъ фронтонами города. Спаситель почти вдвое больше, чѣмъ разбойники. Всѣ три фигуры — нагія, и только ихъ чресла прикрыты небольшими драпировками. Ступни ихъ ногъ поставлены врозь одна отъ другой. Формы здѣсь такъ грубы и безжизненны, какъ-будто искусство, вводя въ свои двери новое таинство, возвратилось къ своему младенчеству. Но другія сцены, какъ, напримѣръ, Взятіе пророка Иліи на небо, или Вознесеніе Господне, выполнены мастероватѣе, живѣе, и помѣщены въ болѣе богатой ландшафтной обстановкѣ; еще одухотвореннѣе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пластичнѣе такія композиціи, какъ, напр., торжественная апоѳеоза Церкви. Надъ этими дверями работало

несомнѣнно, три разныхъ рѣзчика; былъ ли въ ихъ числѣ хотя-бы одинъ римлянинъ? Стриговскій приводитъ основательные доводы въ пользу малоазіатскаго или сирійскаго происхожденія всѣхъ этихъ рельефовъ.



Передняя колонна киворія въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка. Съ фотографіи Найя, въ Венеціи.

Далѣе слѣдуетъ указать на мраморные амвоны изъ Ѳессалоникъ — произведенія, важнѣйшія части которыхъ находятся въ Константинопольскомъ музеѣ. Здѣсь, въ отдѣльныхъ фигурахъ, помѣщенныхъ въ нишахъ, изображено прибытіе и поклоненіе волхвовъ. Въ срединѣ сидитъ Богоматерь, съ Младенцемъ на лонѣ. Это — греческая, свѣжая, хотя и суровая въ декоративномъ отношеніи, работа V-го вѣка.

Настоящимъ шедевромъ древне-христіанской скульптуры является выложенное рѣзными пластинками слоновой кости епископское сѣдалище въ равенскомъ соборѣ, подаренное туда императоромъ Оттономъ III. По мнѣнію Вентури, оно изготовлено въ V-мъ вѣкѣ, въ Константинополѣ, по Гревену — нѣсколько позже, въ Александріи, по Стриговскому — въ Антіохіи, но, во всякомъ случаѣ, на христіанскомъ Востокѣ. Изъ фигуръ, заполняющихъ собою, между витыми колоннами, ниши передней стороны сѣдалища, наиболѣе замѣчательна средняя фигура Іоанна Крестителя. Изъ боковыхъ рельефовъ, слѣдуетъ отмѣтить эпизоды изъ исторіи Іосифа; египтяне, съ ихъ париками, рѣзко отличаются по типу отъ израильскихъ пастуховъ; верблюды изображены съ натуры.

Къ числу выдающихся произведеній древне-христіанской пластики принадлежатъ также двѣ переднія алебастровыя колонны киворія (балдахина надъ алтаремъ) собора св. Марка, въ Венеціи. По опредѣленію Габеленца, онѣ принадлежатъ началу VI-го вѣка и восточному — вѣроятно сирійскому — искусству. Быть можетъ, онѣ вывезены венеціанцами въ 1247 г., въ числѣ другихъ колоннъ, изъ церкви въ Полѣ. Каждая колонна (см. рис. на этой стр.) обвита девятью поясами рельефовъ, причемъ каждый поясъ раздѣленъ девятью полукруглыми арка-

http://uci.kiev.ua/

ми на колонкахъ на ниши, въ которыхъ помѣщены изображенія сюжетовъ, заимствованныхъ изъ Новаго Завѣта и изъ апокрифическихъ евангелій, выполненныя высокимъ рельефомъ въ роскошномъ стилѣ. Двѣ заднія колонки киворія — позднѣйшія подражанія переднимъ.

Наконецъ, къ вышеупомянутымъ скульптурамъ надо причислить, какъ доказалъ это Стриговскій, шесть изогнутыхъ, рѣзанныхъ на слоновой кости рельефовъ каѳедры въ ахенскомъ соборѣ. Они изображаютъ „коптскаго святого верхомъ на конѣ", вѣроятно, императора Константина, какъ поборника святой вѣры, стоящаго воина, Изиду, нереидъ и двѣ фигуры Вакха; смѣсь языческихъ и христіанскихъ мотивовъ, равно какъ и одичалыя формы этихъ рельефовъ, суть ясные признаки ихъ принадлежности эллинистическо-египетскому, уже полу-коптскому стилю VII-го столѣтія.

Затѣмъ весьма поучительны пластическія произведенія изъ камня и дерева (къ художественно-промышленнымъ издѣліямъ изъ слоновой кости мы еще вернемся впослѣдствіи), которыя, въ особенности послѣ изысканій Стриговскаго, могутъ считаться руководящими памятниками для изученія мѣстнаго древне-христіанскаго искусства въ различныхъ кругахъ греческаго Востока, равно какъ и болѣе далекихъ христіанскихъ странъ.

Во главѣ скульптуръ египетскаго круга долженъ быть поставленъ относящійся, какъ можно думать, еще къ IV-му вѣку эллинистическо-христіанскій деревянный рѣзной рельефъ Берлинскаго музея, изображающій изгнаніе варваровъ съ религіознаго праздника. Съ оживленными, подвижными фигурами воиновъ этого рельефа можно сравнить сражающихся всадниковъ на огромномъ порфировомъ саркофагѣ Ватиканскаго музея, въ Римѣ, принимаемомъ за гробницу матери Константина. Фрагменты подобныхъ саркофаговъ были находимы не только въ Константинополѣ, но и въ Александріи. Изъ Египта—и самый порфиръ. Поэтому мы должны предполагать, что не только саркофагъ матери Константина, но и его панданъ въ Ватиканѣ, знаменитый, украшенный завитками лозы и крылатыми малютками-геніями, собирающими виноградъ, порфировый саркофагъ, въ которомъ была погребена дочь Константина, изготовлены въ Александріи. Въ VI-омъ столѣтіи вырѣзаны полныя жизни деревянные рельефы церкви Эль-Му-Аллака, въ Старомъ Каирѣ, изображающіе Входъ Господень во Іерусалимъ и Вознесеніе. Спаситель представленъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ, сидящимъ на ослѣ не по-мужски, а по-женски. Затѣмъ, „коптскому", въ собственномъ смыслѣ слова, искусству VII-го столѣтія принадлежитъ египетскій гробничный рельефъ съ изображеніемъ оранты, въ собраніи Голенищева въ Петербургѣ. Но большинство произведеній коптской каменной скульптуры, собранныхъ главнымъ образомъ въ Гизехтскомъ музеѣ, не настолько интересно въ художественномъ отношеніи, чтобы стоило останавливаться на нихъ.

http://lucl.kiev.ua/

Къ египетскому художественному кругу ближе всего примыкаетъ сирійско-палестинскій, на главные памятники котораго, какъ, напр., на колонны киворія церкви св. Марка въ Венеціи, уже указано нами выше.

Другой важной художественной провинціей того времени была Малая Азія. Во главѣ малоазійскаго круга, мы, вмѣстѣ съ Стриговскимъ, ставимъ прекрасный мраморный рельефъ Берлинскаго музея съ изображеніями Христа и апостоловъ почти въ натуральную величину. Благородство формъ, которымъ отличается фигура юнаго Спасителя, заставляетъ отнести это, къ сожалѣнію, нѣсколько вывѣтрившееся произведеніе къ IV-му столѣтію, несмотря на присутствіе въ немъ нимба съ крестомъ, появляющагося на Востокѣ раньше, чѣмъ на Западѣ. Христосъ, въ позѣ античнаго оратора, стоитъ между двумя апостолами въ увѣнчанной фронтономъ нишѣ; словно чеканенныя, обработанныя сверломъ колонки и антаблементъ этой ниши позволяютъ привести въ связь съ Малой Азіей также и найденные на Западѣ памятники пластики съ подобными архитектурными формами.

Въ Константинополѣ, ближайшимъ образомъ зависѣвшемъ отъ Малой Азіи, сохранились богатые фигурами рельефы на четырехъ сторонахъ воздвигнутаго Ѳеодосіемъ, въ 390 г., пьедестала египетсаго обелиска, на которыхъ изображены въ неподвижныхъ позахъ церемоніи, и фрагменты спиральныхъ рельефовъ съ колонны Аркадія, историческаго содержанія (ср. выше, стр. 36). Но особенно любопытны два, обвитыхъ свѣжо и натурально изваянной виноградной лозой, барабана колонны въ Константинопольскомъ музеѣ, съ очень жизненными изображеніями животныхъ и уже нѣсколько схематичными человѣческими фигурами, напр. въ „Крещеніи“. Въ противоположность сирійско-египетскому кругу, Малая Азія и Константинополь образуютъ кругъ, который впервые можно назвать византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова; къ этому кругу въ занимающую насъ эпоху должно причислить и Старую Грецію.

На Западѣ, какъ на главные памятники древне-христіанской пластики, слѣдуетъ указать прежде всего на сохранившіеся въ большомъ количествѣ саркофаги. Заботясь объ ихъ художественности, христіане, какъ раньше и язычники, старались украшать и освящать послѣдніе тѣсные пріюты своихъ дорогихъ покойниковъ, и хотя художественные саркофаги иногда были заказываемы въ чужихъ краяхъ, однако большинство изготовлялось въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они употреблялись.

Римъ чрезвычайно богатъ древне-христіанскими мраморными гробницами, лицевыя стороны которыхъ, какъ доказалъ это Свобода, носятъ на себѣ слѣды нѣкогда бывшей на нихъ раскраски или позолоты. Главная сторона римскихъ саркофаговъ обыкновенно подраздѣлена на компартименты и украшена рельефами такимъ образомъ, что все свободное пространство вполнѣ занято симметричными изображеніями. Въ срединѣ часто помѣщаются главныя изображенія, или же поясные портреты умершихъ въ

http://lucl.kiev.ua/

кругломъ обрамленіи, по угламъ — соотвѣтствующія другъ другу зданія, деревья, парадныя сѣдалища или декоративныя фигуры. Изображенія нерѣдко слѣдуютъ одно за другимъ безъ перерыва, такъ что границы отдѣльныхъ сюжетовъ опредѣляешь скорѣе умомъ, чѣмъ глазомъ. Но часто рельефъ расчлененъ въ вертикальномъ направленіи, обыкновенно посредствомъ аркадъ, а иногда деревьевъ; нерѣдко встрѣчается и горизонтальное расчлененіе, дающее два яруса изображеній. Въ выполненныхъ высокимъ рельефомъ украшеніяхъ послѣ-константиновскихъ саркофаговъ все еще замѣтны отголоски античнаго искусства. Крылатые маленькіе геніи держатъ круглыя рамы портретовъ; Амуръ обнимается съ Психеей; „Соль“ и „Луна“ (солнце и мѣсяцъ) царятъ на небѣ. На

Римскій христіанскій саркофагъ, въ Латеранѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

одномъ саркофагѣ Арльскаго музея мы видимъ Діоскуровъ, символизирующихъ собою вѣрность. Христіанскія изображенія, безусловно преобладающія, начинаются, какъ мы видѣли (ср. стр. 17), „Добрымъ Пастыремъ“ и другими символами, затѣмъ въ существенныхъ чертахъ своихъ примыкаютъ къ катакомбному циклу и мало-по-малу превращаются въ цѣлые ряды композицій на библейскія темы. На саркофагахъ появляются теперь сюжеты, чуждые катакомбной живописи; изъ Ветхаго Завѣта берутся, напр., Сотвореніе человѣка, Изгнаніе прародителей изъ Рая и Взятіе на небо пророка Иліи, изображенное на боковой сторонѣ одного римскаго саркофага, хранящагося въ Луврскомъ музеѣ; изъ Новаго Завѣта, напр., Христосъ во храмѣ, Лобзаніе Іуды и Вознесеніе Господне, связанное, на одномъ ватиканскомъ саркофагѣ, съ изображеніемъ неба въ видѣ дуги надъ головою человѣческой фигуры, олицетворяющей собою землю. Однако Распятіе еще отсутствуетъ и на этихъ саркофагахъ, большинство которыхъ относится къ 350—500 гг. по Р.Х. Всѣ саркофаги VI-го вѣка отличаются уже бѣдностью или грубостью формъ.

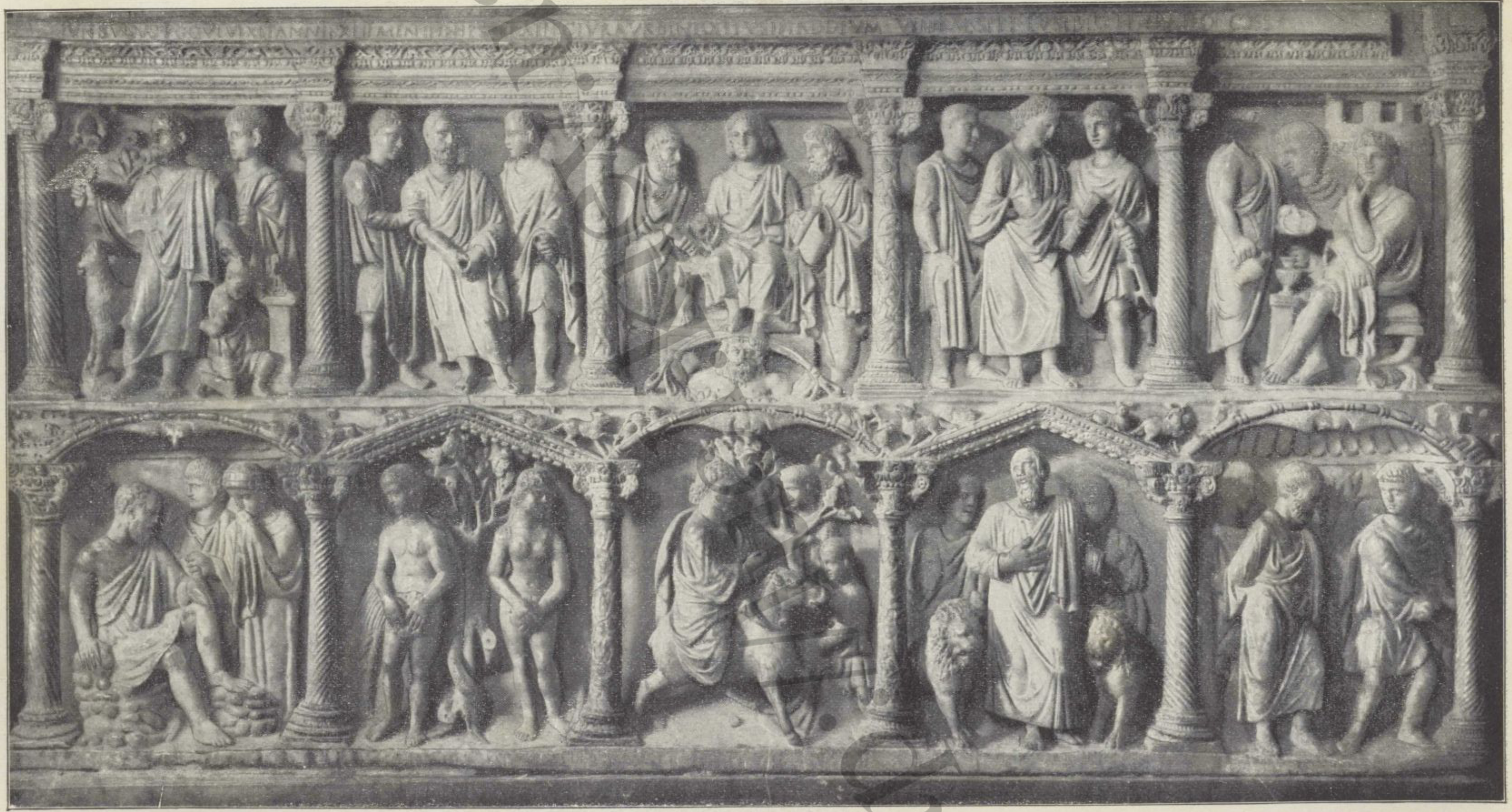
Весьма любопытенъ изданный Гризаромъ саркофагъ Юлія Басса (см. табл. 10), хранящійся въ сумракѣ Ватиканскихъ Гротовъ. Въ имѣющейся на немъ надписи указанъ 359-й годъ, но, по мнѣнію Ригля, не годъ изготовленія саркофага, который вѣроятно древнѣе, а годъ положенія въ него покойника. Украшающія его рельефныя изображенія, расположенныя въ два ряда, одинъ надъ другимъ, и отдѣленныя другъ отъ друга витыми колонками, представляютъ фигуры еще хорошей работы и благородныхъ пропорцій. Въ верхнемъ среднемъ полѣ сидитъ на престолѣ юный Спаситель; подъ его стопами — небо, изображенное

Саркофагъ св. Ѳеодора въ церкви S. Apollinare in Classe, въ Равеннѣ. Съ фотографіи Л. Риччи, въ Равеннѣ.

въ видѣ покрывала, дугообразно вздувающагося надъ головою небеснаго бога. Въ нижнемъ среднемъ полѣ представленъ въѣздъ Спасителя въ земной Іерусалимъ.

Изъ прочихъ римскихъ саркофаговъ укажемъ на болѣе поздній саркофагъ Латеранскаго музея (по указателю Фикера № 104), нѣкогда находившійся въ церкви св. Павла (см. рис. на стр. 73). Средину верхней полосы занимаетъ круглая рама съ портретами супружеской четы, для которой саркофагъ былъ предназначенъ. Библейскія сцены, обнаруживающія уже нѣкоторый параллелизмъ въ чередованіи ветхозавѣтныхъ сюжетовъ съ новозавѣтными, слѣдуютъ какъ въ верхнемъ, такъ и въ нижнемъ ряду, одна за другою непрерывно; разграниченіе одной сцены отъ другой состоитъ единственно въ томъ, что ихъ смежныя фигуры повернуты спиною другъ къ другу.

Христіанскими художественными произведеніями разсматриваемаго рода внѣ Рима особенно богата Южная Франція. Эти произведенія



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 10. Саркофагъ Юнія Басса, въ Ватиканскихъ Гротахъ, въ Римѣ.

Съ фотографіи Данези, въ Римѣ.

прославлены изданіями Ле-Блана, проложившаго путь къ ихъ изученію. Въ одномъ Арлѣ находится 79 христіанскихъ саркофаговъ, близко похожихъ на римскіе, тогда какъ 16 тулузскихъ и 8 нарбоннскихъ саркофаговъ отличаются отъ первыхъ своей суживающейся книзу формой. Но и въ Италіи древне-христіанскіе саркофаги сохранились не въ одномъ Римѣ. Ихъ одиннадцать въ пизанскомъ Кампо-Санто. Многочисленны и своеобразны саркофаги Равенны. Уже они одни убѣждаютъ въ невозможности смотрѣть на равеннское искусство, какъ на отпрыскъ римскаго. Въ ихъ общей формѣ прежде всего бросаются въ глаза высокія крышки, напоминающія собою гонтовыя или бревенчатыя кровли; они часто украшены монограммами, крестами или вѣнками. Затѣмъ, въ ихъ изображеніяхъ нѣтъ римской скученности. Библейскія сцены, состоящія изъ небольшого числа симметрично расположенныхъ фигуръ, обыкновенно разсѣяны по гладкой поверхности плиты, причемъ выборъ сюжетовъ очень ограниченъ. Часто, въ срединѣ передней стороны изображенъ только стоящій или возсѣдающій на тронѣ Спаситель, къ которому съ обѣихъ сторонъ подходятъ святые со свитками или вѣнцами въ рукахъ, покрытыхъ краемъ одежды; все пространство рельефа ограничено пальмами и характеризовано, какъ отрѣзокъ вселенной. На боковыхъ сторонахъ бываютъ иногда представлены, какъ, напр., въ одномъ саркофагѣ равеннскаго музея, библейскія событія. Мѣсто самого Спасителя часто заступаетъ стоящій на холмѣ Агнецъ Божій; въ такомъ случаѣ, святыхъ по сторонамъ Спасителя замѣняютъ ягнята, какъ, напримѣръ, мы видимъ это на саркофагѣ мавзолея Галлы Плацидіи. Но вмѣсто Агнца нерѣдко изображенъ просто крестъ или монограмма имени Христова, какъ, напр., на саркофагѣ св. Ѳеодора въ церкви св. Аполлинарія инъ-Классе, гдѣ, сверхъ того, вмѣсто ягнятъ изображены павлины, а вмѣсто пальмъ — вьющіяся виноградныя лозы (см. рис. на стр. 74). Равеннскіе саркофаги съ фигурными композиціями вообще древнѣе украшенныхъ одними символами. По нимъ лучше всего видно, какъ быстро падала пластика послѣ эпохи расцвѣта Равенны.

Диптихъ консула Феликса 420-го года, въ Парижской Національной Библіотекѣ. По Вентури.

Тѣсно ограниченную, хотя и богатую саму по себѣ художественную область пластики представляетъ мелкая древне-христіанская рѣзьба изъ слоновой кости, среди продуктовъ которой главную роль играютъ двойныя доски (диптихи), отдѣльныя пластинки и прямоугольные или круглые ящички. Штульфаутъ пробовалъ распредѣлить важнѣйшія изъ до-

шедшихъ до насъ ранне-христіанскихъ издѣлій изъ слоновой кости по школамъ римской, миланской, равеннской и монцской. Но это дѣленіе нельзя установить на самомъ дѣлѣ. Идти по лабиринту изслѣдованія этой области въ настоящее время всего надежнѣе подъ руководствомъ Гревена и Феге.

Изъ диптиховъ, внутреннія стороны которыхъ предназначались для письма, а внѣшнія были украшаемы рѣзьбою, такъ называемые консульскіе диптихи были наслѣдіемъ языческаго Рима. Консулы и другія правительственныя лица раздаривали подобные, украшенные ихъ портретами диптихи въ торжественные и праздничные дни. Къ 406 г. относится диптихъ консула Аниція Проба, въ ризницѣ аостскаго собора, къ 420 г. — доска отъ диптиха консула Феликса, въ Парижской Національной Библіотекѣ (см. рис. на стр. 75). На этой доскѣ представленъ дородный сановникъ, въ парадной одеждѣ, стоящій между занавѣсками балдахина; V-му столѣтію, вѣроятно, принадлежатъ также четыре извѣстныя пластинки Британскаго музея, составлявшія части ящика, съ изображеніями поучающаго Христа, Суда Пилата (см. рис. на этой стр.), Распятія и Воскресенія; большеголовыя и приземистыя фигуры расположены тѣмъ немепѣе довольно хорошо. По нашему мнѣнію, эти рельефы скорѣе римскаго, чѣмъ греческаго происхожденія. Этимъ и другимъ подобнымъ цроизведеніямъ можно противопоставить диптихъ Галлы Плацидіи, въ соборной ризницѣ Монцы, съ его длинными и тонкими фигурами, исполненный, очевидно, на другой, болѣе близкой къ греческому Востоку почвѣ. Вообще, уже a priori можно заключить, что рѣзьба на слоновой кости произошла изъ Африки, родины этой кости, и ведетъ свое начало не изъ Рима, а съ Востока. Лучшія издѣлія этого рода, если они даже и римскаго происхожденія, сработаны, несомнѣнно, руками греческихъ мастеровъ; образцомъ можетъ служить, напр., великолѣпная пластина мюнхенскаго Національнаго музея, въ нижней части которой изображены Жены мѵроносицы у Гроба Господня, а наверху, справа, — Вознесеніе Христово.

Пилатъ, передающій Христа народу, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

Настоящимъ греко-восточнымъ духомъ вѣетъ отъ драгоцѣнной таблетки Британскаго музея, V-го вѣка (см. рис. на стр. 77), изображающей крылатаго ангела, нечеловѣчески-мощную и вмѣстѣ съ тѣмъ

http://kiev.ua/

очень натуральную фигуру, стоящую на ступеняхъ роскошно-орнаментированной полукруглой ниши. Часто упоминаемый диптихъ Берлинскаго музея, съ изображеніями на одной доскѣ брадатаго Спасителя между апостолами Петромъ и Павломъ (см. рис. на стр. 78), а на другой Богоматери, сидящей на престолѣ между крылатыми ангелами, принадлежитъ VI-му вѣку и близокъ по стилю къ равеннскому епископскому сѣдалищу (ср. стр. 70).

Еще рядъ подобныхъ произведеній можетъ быть, съ значительной степенью вѣроятности, включенъ въ сирійско-египетскій кругъ. Сирійско-египетскою обыкновенно признаютъ, напр., небольшую овальную коробку слоновой кости въ Берлинскомъ музеѣ, съ рельефами, изображающими эпизоды юныхъ лѣтъ Спасителя. Во главѣ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій подобнаго рода должно поставить знаменитую „пиксиду“ Берлинскаго музея, относящуюся къ IV-му столѣтію; на одной ея сторонѣ тонкимъ рельефомъ изображенъ юный Спаситель среди апостоловъ, на другой — Жертвоприношеніе Исаака. Къ числу лучшихъ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій нѣсколько болѣе поздняго времени принадлежитъ много разъ описанная доска императорскаго диптиха въ Луврскомъ музеѣ, происходящая изъ коллекціи Барберини, въ Римѣ, съ изображеніемъ императора — вѣроятно, Константина Великаго — верхомъ на конѣ, какъ побѣдителя въ борьбѣ за святую вѣру. Александрійско-византійскимъ можно признать рельефъ трирскаго собора, представляющій перенесеніе мощей въ одну изъ константинопольскихъ церквей; уже египетско-коптскою признаетъ Стриговскій рѣзную „доску Христа“ равеннскаго музея, съ очень вытянутыми фигурами. И въ этой области научное изслѣдованіе еще далеко не сказало своего послѣдняго слова.

Крылатый ангелъ, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

Древне-христіанскія металлическія издѣлія, имѣющія художественное значеніе, встрѣчаются рѣже, чѣмъ хорошая рѣзьба изъ кости. Среди серебряныхъ сосудовъ почетное мѣсто занимаетъ открытый всего въ 1894 г. четырехугольный сосудъ церкви Санъ-Назаро, въ Миланѣ, справедливо приписываемый Гревеномъ эллинистическому Востоку. На крышкѣ изображенъ Спаситель между хлѣбами и рыбами, по четыремъ сторонамъ — Богоматерь и три ветхозавѣтныя сцены, еще наполовину въ перспективной манерѣ. Великолѣпная ранне-христіанская бронзовая медаль, принадлежащая христіанскому музею Ватикана (см. рис. на стр. 79), изображаетъ характерныя головы ап. Петра, съ короткими волосами, и ап. Павла, съ лысою головою. Одна изъ самыхъ красивыхъ бронзовыхъ лампъ разсматриваемаго времени, имѣющая видъ

судна съ парусомъ, находится въ музеѣ Уффици, во Флоренціи. Кормчій этого судна символизируетъ собою Христа; на носу стоитъ молящійся матросъ. Упадокъ и измѣненіе формъ въ произведеніяхъ прикладного искусства происходятъ вездѣ по тѣмъ же законамъ, какъ и въ большихъ, чисто-художественныхъ произведеніяхъ. Только тамъ, гдѣ новый міръ формъ сталкивается со старымъ, мы въ правѣ ожидать новыхъ откровеній. Поэтому намъ надо окинуть бѣглымъ взглядомъ еще германскій Сѣверъ, шедшій своимъ собственнымъ путемъ именно въ этой области. Вестготскія, лангобардскія и франкскія металлическія издѣлія VI-го и VII-го вѣковъ свидѣтельствуютъ о существованіи внутренней связи во всемъ германскомъ прикладномъ искусствѣ этой эпохи, еще родственномъ искусству первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

Спаситель съ апостолами Петромъ и Павломъ, древне-христіанскій рельефъ на слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи этого музея.

Въ германскихъ металлическихъ издѣліяхъ этой поры, служившихъ христіанскимъ цѣлямъ, христіанскіе символы и фигурныя изображенія лишь изрѣдка примѣшиваются къ знакомымъ намъ уже изъ перваго тома (ср. стр. 623 и сл.) орнаментальнымъ мотивамъ языческой эпохи меровингскаго искусства. Съ одной стороны, для украшенія металлическихъ бляхъ употребляется роскошная, но грубая, явившаяся вѣроятно въ сассанидскомъ царствѣ, ячеистая глазурь (verroterie cloisonnée), въ которой узоръ обыкновенно составленъ изъ красныхъ камней или стекловидныхъ пастъ, раздѣленныхъ металлическими перегородками, съ другой стороны, по нашему мнѣнію, древне-германская, неправильная ленточная или ременная плетенка съ головами животныхъ, на ряду съ которой появляются трехугольники, ромбы, круги, диски, розетки и новый видъ плетенья съ широкими петлями, тогда какъ лиственный орнаментъ, неудачно подражающій античному, встрѣчается только у меровингскихъ франковъ, притомъ лишь наканунѣ каролингской эпохи. Къ концу VI-го столѣтія относится богато-украшенная красными камнями золотая корона лангобардской королевы Теодолинды, въ ризницѣ монцскаго собора; VII-му вѣку принадлежатъ родственныя по стилю вестготскія короны въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, и въ Королевскомъ Арсеналѣ (Armeria Real), въ Мадридѣ. Въ меровингскихъ могилахъ находятъ, съ одной стороны, плоскіе христіанскіе кресты, покрытые древними языческими орнаментами, съ другой — бляхи обычнаго вида, украшен-

ныя древне-христіанскими фигурными изображеніями. Насколько безформенно выполнялись эти послѣднія, показываетъ, напримѣръ, изображеніе Даніила во рву львиномъ на одной бляхѣ, найденной въ могилахъ Лавиньи (см. рис. на этой стр.); но принципъ симметричнаго заполненія четырехугольной поверхности и здѣсь соблюденъ съ ненарушимой послѣдовательностью. Особенно знамениты издѣлья золотыхъ дѣлъ мастерства, принадлежащія той части франкскаго государства меровинговъ, которая входитъ теперь въ составъ Франціи. Епископы соперничали здѣсь съ королевскимъ дворомъ въ украшеніи церквей драгоцѣнностями. Этого мало: въ лицѣ св. Элигія, епископа нойонскаго (588—659), мы встрѣчаемъ здѣсь художника, пользовавшагося большою славою. Золотыхъ дѣлъ мастера до сего времени считаютъ его своимъ покровителемъ. До самой французской революціи еще сохранялись великолѣпныя произведенія, вышедшія изъ его рукъ, напр., чаша церкви Шелльскаго аббатства, близъ Парижа. Шедеврами св. Элигія были балдахины надъ гробницами св. Мартина въ Турѣ, св. Геновевы въ Парижѣ и св. Діонисія въ Сенъ-Дени. Изъ еще существующихъ произведеній св. Элигію приписывается нижняя половина трона Дагоберта I, въ Парижской Національной Библіотекѣ. Кромѣ того, во многихъ церквахъ сѣверо-восточной Франціи сохранились алтарныя украшенія (retables) и мощехранительницы, въ которыхъ отражается его художественное направленіе. На нихъ также довольно часто встрѣчаются неуклюжія фигуры, но вообще всѣ они стоятъ на почвѣ меровингской орнаментики. Уже произведенія этого рода заставляютъ насъ предчувствовать, что призваніемъ Средней Европы было поставить христіанское искусство лицомъ къ лицу съ новыми задачами.

Бронзовая медаль съ изображеніями ап. Петра и Павла, въ Ватиканскомъ Христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ. По А. Вентури.

Даніилъ между двумя львами, металлическое украшеніе меровингской эпохи. По Л. Линденшмиту.

Исторія христіанскаго искусства до VIII-го столѣтія напоминаетъ намъ собою „бѣлую ночь“ тѣхъ странъ, гдѣ вечерняя заря сливается съ утренней. Вечерняя заря римско-эллинистическаго искусства была, вмѣстѣ съ тѣмъ, утренней зарей искусства христіанскаго. Въ послѣ-константиновскую эпоху главные европейскіе центры, Римъ, Константинополь, Миланъ и Равенна, въ теченіи нѣкотораго времени держатся особнякомъ одинъ отъ другого, разработывая каждый посвоему художественныя вліянія, идущія съ эллинистическаго и дальняго Востока. Что

Римъ, духовная столица христіанскаго міра, не принималъ никакого участія въ образованіи христіанскаго искусства, конечно, невѣроятно; достаточно одного взгляда на римскія катакомбы, базилики, мозаики и саркофаги, чтобы остеречь насъ отъ недооцѣнки художественныхъ заслугъ Вѣчнаго Города. Но изъ того обстоятельства, что въ Римѣ, послѣ его двухтысячелѣтняго, почти непрерывнаго духовнаго владычества надъ міромъ, больше всего сохранилось памятниковъ древне-христіанскаго искусства, было бы ошибочно дѣлать выводъ, что Римъ въ разсмотрѣнное нами время былъ исходнымъ пунктомъ и главнымъ средоточіемъ художественнаго движенія. Причины, побуждавшія римскихъ императоровъ переселяться въ Миланъ, Равенну, Константинополь, мѣшали Риму удерживать за собою руководительство въ искусствѣ; съ другой стороны, то обстоятельство, что Константинополь сдѣлался главнымъ политическимъ центромъ имперіи, легко объясняетъ намъ, почему именно здѣсь, на берегахъ Босфора, Золотого Рога и Мраморнаго моря, художественные импульсы, шедшіе изъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, всего раньше и рѣшительнѣе привели къ тѣмъ преобразованіямъ формъ, которыя создали византійскій стиль, а потомъ положили на Западѣ начало романскому стилю.

http://lucl.kiev.ua/

Вторая книга.

Христіанское искусство ранняго средневѣковья, съ VIII-го по XI-ое столѣтіе.

I. Искусство христіанскаго Востока ок. 700—1050 гг.

1. Введеніе.—Византійское зодчество этой эпохи.

Новый періодъ, который мы назовемъ, въ противоположность христіанской древности, раннимъ средневѣковьемъ, постепенно смѣнялъ собою старый. Онъ былъ обусловленъ и ограниченъ—послѣ того, какъ побѣда ислама окончательно подавила эллинизмъ передне-азіатскихъ и египетскихъ культурныхъ центровъ, погрузившійся уже въ древне-христіанскую эпоху въ „объятія Востока", — въ Византіи могуществомъ и пышностью македонской династіи, а на Западѣ Европы—блестящимъ главенствомъ каролингской и оттоновской имперіи. Какъ тамъ, такъ и здѣсь, свѣтскіе и духовные властители сознательно стремились поддерживать связь съ классической древностью, ослабленную тѣмъ направленіемъ, которое приняло христіанское искусство эллинизированнаго, но теперь снова дѣлавшагося самобытнымъ, западно-азіатскаго Востока. То обстоятельство, что все это шедшее съ Востока движеніе (на нашъ взглядъ, въ существенныхъ чертахъ правильно охарактеризованное Стриговскимъ) ограничивалось зодчествомъ и орнаментикою, тогда какъ скульптура и живопись, регрессируя и уклоняясь въ сторону, тѣмъ неменѣе не покидали, по крайней мѣрѣ въ отдѣльныхъ формахъ, старой эллинистической основы, будетъ понятно само-собою, если принять въ соображеніе декоративный характеръ поздняго восточнаго искусства. Этотъ процессъ преобразованія архитектуры и орнаментики въ восточномъ духѣ, совершавшійся подъ вліяніемъ материковыхъ странъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, въ Византіи былъ уже законченъ (съ сохраненіемъ, насколько было возможно, эллинистической основы) въ то время, когда на Западѣ, воспринимавшемъ восточныя теченія частью чрезъ Константинополь,

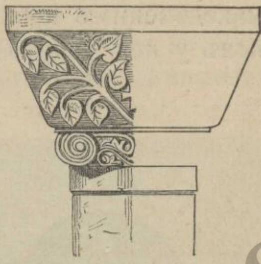
http://lucl.kiev.ua/

частью чрезъ Равенну и Миланъ, частью же, въ чемъ мы согласны съ Стриговскимъ, чрезъ древнюю колонію іонійцевъ, Марсель,—новыя формы еще только слагались. Изучая ихъ развитіе, мы не считаемъ возможнымъ совершенно упускать изъ вида эллинистическую традицію, шедшую чрезъ Римъ. Вообще на эволюцію художественныхъ стилей, часто крайне запутанную, мы не можемъ смотрѣть такъ просто и односторонне, какъ нѣкоторые другіе изслѣдователи. Именно въ области каролингскаго и оттоновскаго искусства съ полной ясностью обнаруживаются римско-эллистическія припоминанія, и именно на почвѣ Рима ранне-христіанская восточная традиція, носителями которой были монастыри, слилась потомъ съ особенными, сѣверными элементами въ такъ называемый „романскій“ архитектурный стиль, зачатки котораго замѣтны уже въ концѣ этой эпохи. Тѣмъ неменѣе, знакомство съ искусствомъ ранняго средневѣковья мы должны начать съ Востока.

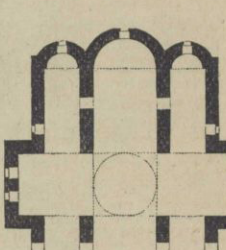
Потерявъ южныя и восточныя провинціи, отторгнутыя арабами, Византійская имперія въ своихъ новыхъ границахъ стала только крѣпче и сплоченнѣе. Константинополь былъ несомнѣнно самымъ могущественнымъ, богатымъ и пышнымъ европейскимъ городомъ того времени. Его корабли бороздили всѣ моря; его богато-украшенные костюмы опредѣляли моду всѣхъ городовъ; его шелковыя и золотыя издѣлья наводняли собою всѣ страны, но неприкладное искусство приходило здѣсь въ упадокъ. Насмѣшки побѣдоносныхъ исповѣдниковъ Аллаха надъ почитаніемъ иконъ, принявшимъ характеръ настоящаго идолопоклонства, нашли откликъ и на берегахъ Босфора. Императоры поставили себѣ задачей вернуть народъ къ культу первыхъ временъ христіанства, незнавшему иконъ. Левъ Исаврянинъ, съ цѣлью препятствовать наиболѣе грубымъ проявленіямъ иконопочитанія, въ 726 г. повелѣлъ вѣшать церковные образа повыше, а въ 728 г. совершенно запретилъ поклоняться имъ; Константинъ V, въ 754 г., приказалъ замазать известкой также церковныя мозаики и фрески, и хотя императрица Ирина, въ 788 г., возстановила почитаніе иконъ, однако большинство императоровъ первой половины IX-го вѣка были такими же иконоборцами, какъ и ея предшественникъ, Левъ IV. Только со смертью императора Θеофила (829—842) иконоборство прекратилось, когда вдова этого государя, императрица Θеодора, возвратила церквамъ ихъ прежнія святыни. Иконоборство привело всѣ изобразительныя искусства въ одинаково плачевное состояніе. Даже архитектура въ теченіе двухъ столѣтій (659—850) оставалась скованной. Разбила эти цѣпи только могущественная, покровительствовавшая искусству македонская династія (867—1057). При ней всѣ художества воспрянули къ новой жизни. Средневѣковое византійское искусство первой цвѣтущей поры пониманіемъ формъ, богатствомъ красокъ и техническими познаніями превосходило искусства всѣхъ другихъ европейскихъ странъ.

Уже основатель македонской династіи, Василій I (867—880), строя вновь и реставрируя зданія, содѣйствовалъ развитію обширной дѣятель-

ности во всѣхъ отрасляхъ архитектуры. При немъ и при его преемникахъ, большой императорскій дворецъ въ Константинополѣ, благодаря новымъ круглымъ заламъ и куполамъ, получалъ все болѣе и болѣе восточный характеръ; въ то же время, въ церковномъ зодчествѣ, старый базиличный стиль, вполнѣ перейдя на Западъ, уступилъ въ Греціи свое мѣсто центральной и полубазиличной системамъ храмоздательства. Пятикупольная система развивалась все дальше и дальше. Но приэтомъ нѣкоторыя церкви македонской эпохи (изученіемъ которыхъ мы обязаны, главнымъ образомъ, Шуази, Байѐ, Стриговскому и Вульфу) сохраняли еще старое расположеніе пространства и распредѣленіе массъ, тогда какъ въ небольшихъ церквахъ выказывались уже особенности новаго архитектурнаго стиля, получившаго окончательное господство въ послѣдующую эпоху. Въ церквахъ этого новаго направленія, внѣшность расчленена болѣе сложно, а внутренность болѣе изящна. Наружныя стѣны, по образцу церкви св. Ирины (см. стр. 39), возобновленной въ VIII-мъ столѣтіи, оживляются въ Константинополѣ чередующимися рядами кирпича и тесаннаго камня. Окна превращаются въ узкія, высокія отверстія, нерѣдко раздѣленныя на два или на три пролета съ полуциркульнымъ верхомъ. Между куполомъ и крышей вставляется цилиндрическій или многогранно-призматическій „барабанъ“, украшенный снаружи аркадой изъ полуколоннъ, связанныхъ циркульными арками; эти послѣднія, врѣзываясь въ нижній край купола, придаютъ ему зубчатый и волнистый видъ. Во внутренности, попрежнему богато украшенной мозаиками, преобладаетъ крестообразная форма, подчеркнутая коробовыми сводами и обусловленная четырьмя свободно-стоящими главными подпорами средняго купола (разстояніе между ними равнялось ширинѣ абсиды); при небольшихъ размѣрахъ зданія, эти подпоры уже не состоятъ изъ массивныхъ четырехгранныхъ столбовъ, нерѣдко соединяющихся съ окружными стѣнами, а превращаются большею частью въ стройныя колонны.



Іоническая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя. По I. Стриговскому.



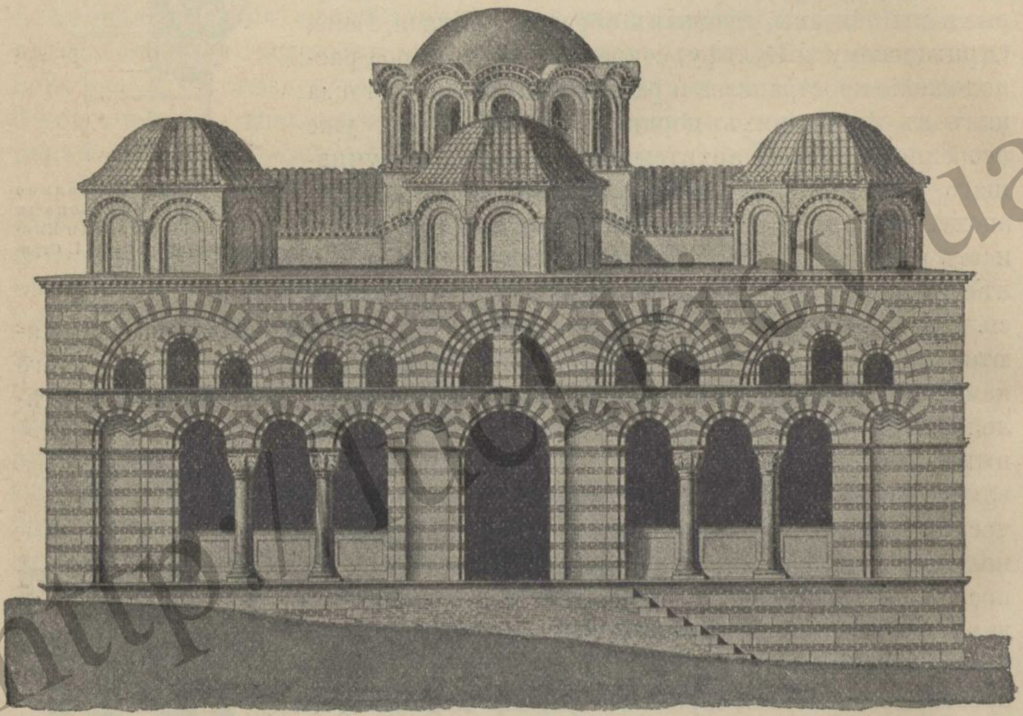
Планъ монастырской церкви въ Скрипу, въ Беотіи. По I. Стриговскому.

Сооруженій этого рода сохранилось въ Константинополѣ чрезвычайно мало. Отъ константинопольскихъ дворцовъ осталась только великолѣпная трехэтажная развалина со стройными полуциркульными арками, извѣстная теперь подъ названіемъ Текфуръ-Серай. Ея наружныя стѣны облицованы краснымъ кирпичомъ и плитами желтовато-бѣлаго мрамора, образующими красивые узоры. Мы не будемъ возвращаться къ подземнымъ водоемамъ, колонны которыхъ въ эту эпоху обыкновенно увѣнчаны

http://rucl.kiev.ua/

такъ называемой „іонической импостной капителью“ (см. рис. на стр. 83), въ которой іоническая, снабженная волютами подушка придавлена импостомъ.

Древнѣйшая изъ сохранившихся церквей (873—874) македонскаго времени находится въ Скрипу, въ Беотіи. Два взаимно-пересѣкающихся коробовыхъ свода подчеркиваютъ, какъ въ ея внѣшности, такъ и во внутренности, общую крестообразную форму плана; подобно почти всѣмъ македонскимъ церквамъ этого времени, она имѣетъ три абсиды, но куполъ у нея только одинъ, съ восьмигранным снаружи и цилиндри-



Западная сторона церкви Θеотокосъ, въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

ческимъ внутри барабаномъ, возвышающимся надъ средокрестіемъ (см. рис. на стр. 83). Это—типичная крестообразная купольная церковь. Можно, вмѣстѣ съ Вульфомъ, принять, что и нѣкоторыя „купольныя базилики“, которыя мы встрѣчали (см. выше, стр. 31) въ предшествовавшую эпоху на малоазіатской почвѣ, были воздвигнуты лишь наканунѣ разсматриваемаго нами періода, а главное сооруженіе въ этомъ родѣ, церковь Успенія Богородицы (Коймисисъ) въ Никеѣ, принадлежитъ самому македонскому времени. Эта церковь, съ ея перекрытыми коробовымъ сводомъ боковыми кораблями и съ обширнымъ нартексомъ, представляетъ собою главный образецъ полубазиличныхъ купольныхъ церквей.

Къ началу XI-го столѣтія относится великолѣпнѣйшая изъ всѣхъ византійскихъ церквей Греціи—главная церковь знаменитаго монастыря

св. Луки въ Стиридѣ, въ Фокидѣ,—зданіе, которому Шульцъ и Барнсли посвятили спеціальное сочиненіе; полустолѣтіемъ позже построена церковь монастыря въ Дафни, близъ Аѳинъ, изданная Г. Миллѐ. Обѣ эти церкви увѣнчаны огромными, въ ширину всѣхъ трехъ абсидъ, куполами, покоющимися на восьми столбахъ, связанныхъ системой контрфорсовъ въ одно массивное и прочное цѣлое.

Подобную конструкцію мы находимъ въ церкви св. Никодима, въ Аѳинахъ (1045), главный куполъ которой окруженъ двѣнадцатью малыми куполами. Переходное мѣсто между старой и новой системами занимаетъ

Императоръ поклоняется Христу, сидящему на престолѣ. Мозаика въ нартексѣ храма св. Софіи въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

любопытная, изданная впервые Стриговскимъ церковь Неа-Мони, на остр. Хіосѣ, построенная между 1042 и 1056 гг. Система восьмиугольныхъ подпоръ, характеризующая внутренность церквей монастыря св. Луки и монастыря Дафни, здѣсь отсутствуетъ, или, точнѣе сказать, выражена посредствомъ восьми паръ прислоненныхъ къ главнымъ стѣнамъ двойныхъ колоннъ, поставленныхъ другъ на друга. Куполъ лежитъ прямо на четырехугольникѣ окружной стѣны, всю ширину которой съ восточной стороны занимаютъ три абсидныя ниши.

Болѣе изящный стиль представленъ въ Константинополѣ церковью Богоматери, „Агіа Ѳеотокосъ" (см. рис. на стр. 84), сооруженной, по мнѣнію Шуази, Байе и др., въ IX-мъ столѣтіи. Здѣсь, барабанъ средняго купола поддерживаютъ четыре круглыя колонны, соединенныя арками; въ основаніи его—четыре паруса; три болѣе низкихъ купола высятся надъ нартексомъ; абсида открывается наружу аркадою, барабаны куполовъ укра-

шены снаружи также аркадами; облицовка стѣнъ — двуцвѣтная. Въ небольшой старой каѳедральной церкви Панагіа-Горгопико, въ Аѳинахъ, уже высказываются многія особенности новаго стиля. Изъ другихъ аѳинскихъ церквей, вполнѣ выражаютъ его красиво-расчлененная церковь Капникарайя и церковь Ѳеотокосъ (Богоматери), но образцовымъ памятникомъ этого стиля должна быть признана малая церковь того же названія въ монастырѣ св. Луки, въ Фокидѣ, высокій купольный барабанъ которой особенно граціозно возвышается на парусахъ, поддерживаемыхъ колоннами.

Въ македонское время начинаютъ основываться монастыри на далеко-вдающейся въ море святой Аѳонской горѣ, занимающей одну изъ косъ

Молящаяся Богоматерь. Мозаика въ церкви Коймесисъ, въ Никеѣ По О. Вульфу.

Халкидскаго полуострова. Главныя зданія двадцати аѳонскихъ монастырей, въ которыхъ еще и теперь продолжаетъ существовать византійское искусство, обыкновенно окружены, по показанію Генриха Брокгауза, четырехугольнымъ дворомъ; его средину, въ противоположность западнымъ монастырямъ, занимаетъ отдѣльно стоящая купольная церковь, спеціальный типъ которой сложился, однако, уже нѣсколько позже.

2. Византійская живопись между 717 и 1057 гг.

Живопись и скульптура пострадали отъ иконоборства, разумѣется, гораздо больше, чѣмъ архитектура. Живопись укрылась за стѣны монастырей, но и тутъ не была въ полной безопасности отъ гонителей иконъ. Тѣмъ неменѣе, нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ мозаикъ, по изслѣдованіямъ Смирнова и Вульфа, повидимому, восходятъ ко времени иконоборческихъ императоровъ изъ дома Льва Исаврянина (717—867).

При императрицѣ Иринѣ (797—802), на нѣкоторое время прекратившей гоненіе на иконы, исполнены мозаики въ алтарномъ пространствѣ церкви св. Софіи, въ Ѳессалоникахъ. Какъ въ большинствѣ византійскихъ церквей, въ абсидѣ этой церкви представлена сидящая на украшенномъ драгоцѣнными каменьями тронѣ Божія Матерь, съ Младенцемъ на рукахъ. Вѣроятно немногимъ позже изготовлена мозаика алтарнаго пространства въ церкви Успенія Богородицы, въ Никеѣ, относимая Дилемъ только къ XI-му вѣку. Какъ исключеніе, здѣсь въ абсидной мозаикѣ Богоматерь изображена не сидящей, а стоящей и прижимающей Младенца къ своей груди; по ту и другую стороны отъ нея — длинныя фигуры крылатыхъ ангеловъ, облеченныхъ въ узорчатыя одежды и славословящихъ Господа. Большей свѣжестью, ясностью и чистотою рисунка, правильною моделировкою и болѣе живымъ колоритомъ отличаются мозаики времени Василія I — такъ называемаго византійскаго „ренессанса“ послѣдней четверти IX-го столѣтія. Къ ихъ числу принадлежатъ, какъ это выясняется все больше и больше, великолѣпныя мозаики храма св. Софіи въ Константинополѣ, прежде всего, часто упоминаемая и воспроизводимая мозаика нартекса (см. рис. на стр. 85), въ которой изображенъ, у ногъ сидящаго на престолѣ Спасителя, колѣнопреклоненный бородатый императоръ, въ коронѣ, съ распростертыми руками; подлѣ Спасителя, въ круглыхъ медальонахъ, помѣщены погрудные, благородные по стилю, лики Богоматери и архангела Михаила. Затѣмъ, сюда же относится мозаика купола въ ѳессалоникійской церкви св. Софіи; въ срединѣ представленъ возносящійся на небо Спаситель, а вокругъ него, по краю купола, Богоматерь, апостолы и ангелы, въ позѣ орантовъ. Благородныя фигуры и полныя экспрессіи лица характеризуютъ и эту художественную и внутренне одухотворенную композицію. Образцомъ монументальнаго византійскаго искусства X-го вѣка служитъ, прежде всего, обширное (оконченное уже въ началѣ XI-го столѣтія) мозаичное украшеніе, покрывающее внутренность главной церкви упомянутаго выше монастыря св. Луки, въ Фокидѣ. И здѣсь, въ абсидѣ изображена Царица Небесная, сидящая на роскошномъ престолѣ. Въ срединѣ главнаго купола красовалась (теперь погибшая) суровая и величавая фигура Христа-Вседержителя; сонмъ апостоловъ, архангеловъ, святыхъ епископовъ и монаховъ и здѣсь окружаетъ Владыку вселенной. Въ нартексѣ, поясныя изображенія угодниковъ Божіихъ и гигантскія фигуры апостоловъ чередуются со

Хвастуны, изъ Хлудовской Псалтири въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой. По I. I. Тикканену.

сценами уничиженія и славы Господнихъ; надъ входной дверью помѣщено снова изображеніе Христа-Вседержителя. Строгая послѣдовательность задуманнаго ряда композицій и глубокій золотой фонъ объединяютъ отдѣльныя изображенія въ величественное идейное и художественное цѣлое, какъ съ внутренней, такъ и съ внѣшней стороны. Въ нѣкоторыхъ мозаикахъ еще отражается традиція лучшихъ временъ македонской династіи; но ихъ стиль вообще угловатѣе, жестче, неповоротливѣе. Черные контуры фигуръ болѣе грубы, компоновка сценъ крайне неумѣлая, на лицахъ застыло печальное выраженіе. Въ изображеніяхъ постепенно начинаетъ преобладать мрачный, аскетическій характеръ. Къ 1025 году, какъ указалъ Диль и подтвердили потомъ изслѣдованія Вульфа, относятся мозаики нартекса въ церкви Успенія Богородицы, въ Никеѣ: надъ порталомъ, полуфигура оранты съ воздѣтыми руками (изображающая, очевидно, Богоматерь) имѣетъ еще довольно чистыя формы, съ миндалевиднымъ разрѣзомъ глазъ, зрачки которыхъ полузакрыты верхними вѣками (см. рис. на стр. 86); въ срединѣ плоскаго купола—золотой крестъ, въ парусахъ — евангелисты, въ круглыхъ медальонахъ надъ ними—Христосъ, Іоаннъ Креститель и двое святыхъ. Въ этихъ послѣднихъ изображеніяхъ упадокъ формъ выказывается уже съ достаточной ясностью. Наконецъ, самому концу македонской эпохи [1042—1056] принадлежатъ мозаики церкви Неа-Мони, на о-вѣ Хіосѣ. Въ абсидѣ представлена Богоматерь, стоящая (какъ исключеніе) безъ Младенца, въ позѣ оранты; въ куполѣ—Христосъ-Вседержитель, на парусахъ — сидящія фигуры евангелистовъ и шестикрылые серафимы.

Пророкъ Аввакумъ, изъ Хлудовской Псалтири, въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой. По І. І. Тикканену.

Сцены изъ земной жизни Спасителя, хоры ангеловъ и фигуры апостоловъ дополняютъ этотъ циклъ изображеній, примыкающихъ уже къ болѣе позднимъ памятникамъ византійской живописи. Сплошной золотой фонъ, широкіе, часто красные контуры, ограниченное употребленіе ландшафтныхъ и архитектурныхъ заднихъ плановъ характерны для церковныхъ мозаикъ всей этой эпохи. Но тогда, какъ вначалѣ, при повтореніяхъ той или другой композиціи, детали трактуются свободно, эта свобода съ теченіемъ времени, суживается все болѣе и болѣе и, наконецъ, уступаетъ мѣсто полному господству опредѣленныхъ правилъ.

На ряду съ искусствомъ, имѣвшимъ общественный характеръ, и въ эту эпоху останавливаетъ на себѣ наше вниманіе монастырское и домашнее искусство миніатюръ. Лишь небольшое число византійскихъ лицевыхъ рукописей можетъ быть приписано эпохѣ иконоборства. Заслуживаетъ вниманія, что, по указанію Лабарта и Кондакова, именно въ

этихъ рукописяхъ миніатюры въ текстѣ встрѣчаются сравнительно рѣдко, уступая мѣсто художественно-орнаментированнымъ иниціаламъ (подобные же иниціалы, только болѣе характерные, появляются одновременно и на Западѣ). Къ IX-му столѣтію относится, напр., греческая рукопись Четвероевангелія, хранящаяся въ Британскомъ Музеѣ [Арондельское собраніе, № 547], и въ которой иниціалы составлены изъ рыбъ, птицъ или человѣческихъ тѣлъ; тому же времени принадлежатъ греческія рукописи монастыря св. Екатерины, на Синаѣ, представляющія полное развитіе этой своеобразной манеры орнаментаціи инаціаловъ. Только по окончаніи иконоборства миніатюра снова вступаетъ въ свои права.

Давидъ, играющій на лирѣ. Изъ рукописи Парижской Національной Библіотеки, подъ № 139-мъ. По I. I. Тикканену.

Въ средневѣковомъ византійскомъ иллюстрированіи псалтирей, составляющемъ одну изъ главныхъ отраслей миніатюрной живописи, различаютъ теперь два направленія, изслѣдованіемъ которыхъ, послѣ Шпрингера и Кондакова, занимался въ особенности Тикканенъ. Церковное или „монашески - богословское“, какъ его назвали, направленіе является вмѣстѣ съ тѣмъ и народно-символическимъ. Многочисленныя иллюстраціи, имѣющія цѣлью поученіе и наставленіе въ духѣ христіанской Церкви, сопровождаютъ текстъ въ видѣ легко-набросанныхъ на поляхъ и раскрашенныхъ рисунковъ, состоящихъ изъ небольшого числа фигуръ на фонѣ пергамента. Всегда фантастичные, они обнаруживаютъ нерѣдко, при передачѣ метафорическихъ образовъ псалмовъ, своего рода чувство дѣйствительности: лицемѣру крылатый ангелъ вырываетъ огромными клещами языкъ; злой дѣйствительно падаетъ въ вырытую имъ яму; безбожники, „возметаемые, какъ мякина вѣтромъ“, падаютъ на землю передъ струей воздуха, выдуваемаго юношеской фигурой изъ рога. Что приходитъ въ голову художнику при каждомъ стихѣ, то онъ и рисуетъ. Главный памятникъ этого направленія — такъ называемая Хлудовская Псалтирь, принадлежащая Никольскому монастырю,

близъ Москвы, и написанная, по всей вѣроятности, въ концѣ IX-го столѣтія. Въ ея миніатюрахъ, фигуры еще коротки и приземисты; лица, по большей части, лишены экспрессіи, но жесты фигуръ выразительны и жизненны. Среди красокъ, мѣстами слегка шрафированныхъ золотомъ, преобладаютъ васильково-голубая, желтая охра, блѣдно-розовая, тускло-зеленая, коричневая и пурпурная. Насколько причудливо изображены, напримѣръ, „хвастуны“ (псаломъ 72,9; „положиша на небеси уста своя, и языкъ ихъ прейде по землѣ“; см. рис. на стр. 87), настолько же проста и вмѣстѣ съ тѣмъ торжественна композиція, представляющая между восходящимъ и заходящимъ солнцемъ пророка Аввакума, который указываетъ на изображеннаго надъ нимъ Спасителя, какъ на единое и незаходящее солнце (см. рис. на стр. 88).

Съ этимъ церковнымъ или народно-символическимъ направленіемъ псалтирной живописи, въ X-мъ столѣтіи, начинаетъ состязаться другое, свѣтско-придворное направленіе, заботящееся нестолько о соблюденіи тѣсной связи иллюстрацій съ текстомъ, сколько объ украшеніи книги большими художественными композиціями. Важнѣйшій изъ памятниковъ этого направленія, знаменитый кодексъ Парижской Національной Библіотеки № 139, быть можетъ, самая прекрасная въ ряду всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей. Изъ ея четырнадцати миніатюръ величиною въ листъ, первыя семь прославляютъ исключительно царя Давида, другія семь воспроизводятъ различныя ветхозавѣтныя событія. Исполненіе ихъ неодинаково. Нѣкоторыя миніатюры проникнуты настоящимъ античнымъ духомъ, и своими ландшафтами на фонѣ голубого неба, благородствомъ формъ и живописной техникой главныхъ фигуръ, равно какъ и включеніемъ въ композицію, въ качествѣ побочныхъ фигуръ, олицетвореній природы, живо напоминаютъ тѣ идиллическія помпейскія фрески, въ которыхъ мы признали александрійское вліяніе (см. т. I, стр. 581). Такова первая по порядку миніатюра [см. рис. на стр. 89], въ которой Давидъ изображенъ въ видѣ юнаго пастуха, играющаго на лирѣ, между женщиной, олицетворяющей собою „Мелодію“, и горнымъ божествомъ, „Виѳлеемомъ“; Давиду внимаетъ лѣсная нимфа. Олицетворенія, какъ и въ эсквилинскихъ ландшафтахъ Одиссеи (см. т. I, стр. 545 и сл.), объяснены надписями. Таковы также миніатюры „Давидъ предъ Наѳаномъ“, „Переходъ чрезъ Чермное море“ и „Моисей, получающій скрижали Завѣта“. Другія картины, съ частичнымъ или сплошнымъ золотымъ

Ап. Петръ и Павелъ, византійскія эмали въ собраніи А. Звенигородскаго. По І. Шульцу.

фономъ, съ черными контурами и неподвижными, торжественными фигурами, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ античные мотивы, имѣютъ чисто-византійскій пошибъ; таковы, въ особенности „Апоѳеоза Давида“, въ которой мы видимъ его въ византійскомъ императорскомъ одѣяніи, среди олицетвореній „Мудрости“ и „Прорицанія“, и прекрасная картина, изображающая на золотомъ фонѣ молящагося пророка Исаію между фигурами „Ночи“ и „Утренней зари“. Къ числу псалтирей, которыя въ слѣдующемъ столѣтіи отличаются тѣмъ же направленіемъ, что и парижская псалтирь, не примыкая, однако, такъ близко, какъ ея лучшіе листы, къ античному искусству, принадлежатъ, напримѣръ, рукописи Ватиканской библіотеки, въ Римѣ, Амвросіанской библіотеки, въ Миланѣ, и христіанско-археологическаго собранія въ Берлинскомъ университетѣ, тогда какъ, напр., въ псалтири библіотеки св. Марка, въ Венеціи, написанной для Василія II (976—1025), уже являются, вмѣстѣ съ огрубѣніемъ техники, ненатуральныя пропорціи болѣе поздней поры византійскаго искусства.

Далѣе, къ IX—X столѣтіямъ относятся богато-украшенныя миніатюрами Евангелія и другія книги Священнаго Писанія, житія Богородицы и святыхъ, собранія проповѣдей (гомиліи) и менологіи (четьи-минеи). Изъ Евангелій слѣдуетъ указать на рукопись Парижской Національной библіотеки (греч. № 70), написанную для императора Никифора II (963—969). У евангелистовъ, головы которыхъ своей жизненностью напоминаютъ лучшую пору средневѣковаго византійскаго искусства, нѣтъ подъ ногами почвы, и они какъ-бы парятъ на золотомъ фонѣ. Изъ другихъ рукописей, особенной извѣстностью пользуются Гомиліи Григорія Назіанзскаго, въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 510), и Ватиканскій Менологій. Парижскій „Григорій Назіанскій“ написанъ для перваго императора македонской династіи, Василія I. Многочисленныя миніатюры, краски которыхъ, къ сожалѣнію, во многихъ мѣстахъ облупились, иллюстрируютъ сплошь все сочиненіе; онѣ обрамлены по большей части лишь простымъ золотымъ ободкомъ. Благословляющій Христосъ, на первомъ листѣ, изображенъ на золотомъ фонѣ, но огромное большинство миніатюръ имѣетъ синій фонъ; въ нѣсколькихъ случаяхъ, весь фонъ заполненъ ландшафтомъ. Сцены Ветхаго и Новаго Завѣтовъ чередуются съ эпизодами изъ житій святыхъ и символическими изображеніями. Повсюду еще видна античная традиція, хотя и переработанная въ византійскомъ духѣ. Лица святыхъ нерѣдко отличаются своими зеленоватыми тонами отъ красноватыхъ лицъ простыхъ смертныхъ. Щеки вездѣ подрумянены. Нагое тѣло, напримѣръ въ изображеніяхъ Адама и Евы,—правильныхъ пропорцій и сносной моделировки, но трактовано уже схематично и безъ глубокаго пониманія натуры. Головы — часто классической чистоты, но часто также и совершенно „византійскаго“ типа. Моисей, даже Соломонъ, изображаются еще юными и безбородыми; но голова Христа, греческаго типа, обрамлена короткой черной бородой. Иниціалы нерѣдко оживлены золотомъ и красками; мѣстами

http://lucl.kiev.ua/

встрѣчаются символы, а въ концѣ рукописи — и лиственный или цвѣточный орнаментъ. Но все это очень далеко отъ каролингской орнаментаціи иниціаловъ того же времени.

Неменѣе чисто-византійскій характеръ имѣетъ вышеназванный менологій Ватиканской библіотеки, написанный между 976 и 1025 годами. Сохранилась лишь часть этой рукописи съ изображеніями святыхъ, память которыхъ празднуется съ сентября по февраль, и съ ихъ житіями, но эта часть содержитъ въ себѣ неменѣе 430 миніатюръ; многія изъ нихъ— что̀ составляетъ исключеніе для этого времени — снабжены подписями исполнившихъ ихъ художниковъ. Архитектурные и ландшафтные задніе планы составляютъ здѣсь еще общее правило. Нерѣдки голыя скалы съ подмытыми водою утесами; но вмѣсто неба, надъ ландшафтомъ простирается гладкій золотой фонъ. Спокойныя фигуры начерчены увѣренно и ясно, рисунокъ — правиленъ, но схематиченъ и слишкомъ мелоченъ. Лица—овальныя, на тонкихъ губахъ—страдальческое выраженіе. Брови, едва прерываясь надъ горбатымъ носомъ, образуютъ почти одну, густо проведенную линію. Спокойныя движенія часто напоминаютъ своей красотой антики но движенія болѣе или менѣе порывистыя, приводятъ къ невозможнымъ положеніямъ членовъ и грубымъ ошибкамъ въ рисункѣ. Такъ напр. мирная композиція Рождества Христова производитъ вполнѣ пріятное впечатлѣніе; наоборотъ, въ сценѣ Поклоненія волхвовъ, фигуры трехъ волхвовъ, которые поспѣшно идутъ въ предшествіи крылатаго ангела къ спокойно-сидящей на престолѣ Богоматери, совершенно искажены.

Въ разсматриваемую эпоху двѣ отрасли прикладной живописи, перегородочная эмаль на золотѣ и шелковыя узорчатыя ткани, равнымъ образомъ достигли въ Византіи до высокаго совершенства.

Техника перегородочной эмали (email cloisonne) въ существенныхъ своихъ чертахъ сводится къ тому, что контурныя линіи рисунка обозначаются тонкими золотыми перегородками, припаянными къ золотой пластинкѣ, и заключающіяся между ними пространства заполняются цвѣтными стекляными сплавами. Мнѣніе, будто перегородочная эмаль изобрѣтена лишь въ это время и въ Византіи, ошибочно: ея родину надо искать, быть можетъ, въ парѳянской или сассанидской Персіи. Во всякомъ случаѣ, она достигаетъ въ Константинополѣ, въ эпоху македонской династіи, такого высокаго совершенства въ техническомъ отношеніи, такой чистоты красочныхъ тоновъ, и такой тонкости рисунка, которымъ не найти равныхъ. На Западѣ, въ соборныхъ ризницахъ и въ коллекціяхъ, хранится значительное количество художественныхъ произведеній этого рода. Особенно славится передняя сторона иконы (pala d'oro), за главнымъ алтаремъ собора св. Марка, въ Венеціи. Эта икона была заказана въ 976 г., въ Константинополѣ, дожемъ Пьеро Орсеоло I, но лишь эмали верхняго ряда, напр. медальонъ съ изображеніемъ архангела Михаила и шесть эмалей со сценами Страстей Гос-

http://tulckiev.ua/

подних и дѣяній апостольскихъ, принадлежатъ цвѣтущей порѣ византійскаго искусства; остальныя эмали прибавлены позже. Неменѣе знаменита золотая „ставротека“ (ларецъ для храненія части св. Креста), принадлежащая собору Лимбурга на Ланѣ, отчасти собственноручное произведеніе византійскаго императора Константина VII Багрянороднаго (912—952), но оконченная только въ 976 г., для Василія II. Квадратное среднее поле крышки украшено величественнымъ и благороднымъ изображеніемъ Христа, возсѣдающаго на тронѣ, уже нѣсколько угрюмаго по типу; по сторонамъ Христа, на двухъ боковыхъ поляхъ, представлены Іоаннъ Предтеча и Богоматерь, сопровождаемые ангелами; въ каждомъ изъ остальныхъ полей — по два апостола. Фигуры, нѣсколько короткія, помѣщены на гладкомъ золотомъ фонѣ, безъ признаковъ почвы подъ ихъ ногами; ихъ симметричное расположеніе въ роскошномъ обрамленіи придаетъ эмалямъ ставротеки характеръ художественной законченности. Наконецъ, очень извѣстны, благодаря изданіямъ Іог. Шульца и Н. П. Кондакова, многочисленныя эмали собранія покойнаго А. Звенигородскаго. Особеннаго вниманія заслуживаютъ между ними небольшіе, предназначенные для ношенія на груди, круглые медальоны съ поясными изображеніями святыхъ (энколпіи); среди нихъ, весьма замѣчательна серія медальоновъ X-го столѣтія, состоящая изъ изображеній Спасителя и апостоловъ и чрезвычайно характеристичная для первой эпохи расцвѣта средневѣковаго византійскаго искусства. Здѣсь, какъ на многихъ другихъ произведеніяхъ этого рода, Спаситель, ап. Петръ и ап. Павелъ (см. рис. на стр. 90), даже будучи изображены en face, смотрятъ не прямо впередъ, а въ сторону. И въ живописи эмалей, тонкость работы и свѣжесть красокъ не въ состояніи сообщить внутреннюю жизнь схематично-правильному рисунку.

Недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ подробно говорить о шелковыхъ матеріяхъ, которыя въ раннемъ средневѣковьи играютъ первенствующую роль въ ткацкомъ искусствѣ. Круглыя, овальныя или многоугольныя поля на тканяхъ орнаментированы обыкновенно стилизованными листьями и заполнены симметрично расположенными фигурами четвероногихъ животныхъ и птицъ. Роскошныя матеріи, употреблявшіяся въ изобиліи для украшенія церквей и дворцовъ, для ковровъ и подушекъ, для костюмовъ свѣтской и духовной знати, своими яркими тонами скрашивали и оживляли формы.

3. Византійская скульптура съ 850 г. по 1057 г.

Боясь укора въ идолопоклонствѣ со стороны своихъ сосѣдей-мусульманъ, византійскіе властители, послѣ возстановленія иконопочитанія, еще строже, чѣмъ предъ тѣмъ, запрещали круглыя пластическія изображенія святыхъ. Только по такимъ, чисто декоративнымъ фигурамъ, каковы напр. прекрасные ангелы, перенесенные потомъ въ венеціанскій соборъ св. Марка, можно догадываться, что статуи еще несовсѣмъ

http://lucl.kiev.ua/

исчезли въ то время изъ византійскаго искусства. Къ рельефу относились менѣе строго, но монументальнаго византійскаго рельефа уже болѣе не существовало.

Въ коптскомъ Старомъ Каирѣ, художественное развитіе котораго и послѣ арабскаго завоеванія шло параллельно съ эволюціей византійскаго искусства, сохранилось отъ этой поры нѣсколько церковныхъ деревянныхъ рельефовъ. VIII-му и IX-му столѣтіямъ принадлежатъ скульптуры деревянной алтарной преграды церкви Эль-Му-Аллака. „Благовѣщеніе“, въ которомъ ангелъ стоитъ передъ Богоматерью, все еще сидящей, окружено арабесками стиля конца VIII-го вѣка. Вѣроятно около 1000 г. рѣзаны деревянныя двери въ церкви св. Георгія. Четыре ихъ панно заполнены арабскими орнаментами; на четырехъ другихъ изображено Благовѣщеніе, Посѣщеніе Елисаветы, Крещеніе Господне и Входъ во Іерусалимъ. Въ сценѣ Крещенія, Спаситель представленъ въ видѣ мальчика; Іорданъ поднимается Ему до плечъ. Въ сценѣ Входа во Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на ослѣ, какъ въ византійскихъ изображеніяхъ, свѣсивъ ноги на одну сторону. Языкъ формъ, съ его еще довольно правильными пропорціями, указываетъ на принадлежность этихъ произведеній концу македонской эпохи.

Вознесеніе Господне, византійскій, рѣзанный на слоновой кости рельефъ, во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ.

Въ Константинополѣ вся скульптура обратилась теперь снова къ прикладному искусству; попрежнему, рѣзныя таблетки слоновой кости, къ которымъ присоединяются золотыя издѣлія, служатъ главными памятниками пластическихъ работъ византійскихъ мастеровъ. Развившись въ одномъ направленіи съ миніатюрам и, онѣ обнаруживаютъ много точекъ своего соприкосновенія съ этими послѣдними. Тамъ, гдѣ

фигуры черезчуръ вытянуты, а позы умышленно неподвижны и безжизненны, мы имѣемъ обыкновенно дѣло съ произведеніями, исполненными послѣ средины XI-го столѣтія.

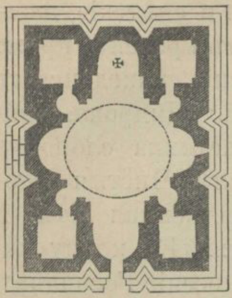
Какъ и раньше, на слоновыхъ костяхъ преобладаютъ религіозные сюжеты, но на ряду съ ними продолжаютъ встрѣчаться и свѣтскіе, даже миѳологическіе сюжеты, скопированные, какъ указываетъ Гревенъ, прямо съ античныхъ образцовъ. Какъ наилучшее произведеніе македонскаго періода, приводится повсюду, по рисунку въ „Анналахъ" Дидрона, принадлежавшая раньше г. де-Бастару, въ Парижѣ, пластинка слоновой кости съ изображеніемь Богоматери, сидящей на престолѣ. Чистыя очертанія лица, благородныя пропорціи, спокойно-величественная поза и экспрессія кротости выгодно отличаютъ этотъ рельефъ. Къ концу македонской эпохи мы относимъ строго-симметричное „Вознесеніе Господне", во Флорентійскомъ Національномь музеѣ (см. рис. на стр. 94). Какъ интересные примѣры языческихъ сюжетовъ на слоновыхъ костяхъ этого времени, должны быть упомянуты изящные рельефы ящичка слоновой кости изъ Вероли, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, въ Лондонѣ; здѣсь мы видимъ, напримѣръ, Европу на быкѣ и Ахилла у кентавра Хирона. Ящикомъ слоновой кости съ подобными миѳологическими изображеніями владѣетъ также Флорентійскій Національный музей. Ко времени между 1026 и 1034 гг. относятъ небольшой, изданный Брокгаузомъ, потиръ монастыря Ксиропотаму, на Аѳонѣ, вырѣзанный изъ мыльнаго камня (стеатита); онъ украшенъ небольшими рельефами литургическаго содержанія, удивительно тонкой работы. Изъ золотыхъ издѣлій, заслуживаетъ вниманія рельефная пластинка Луврскаго музея, въ Парижѣ, на которой изображены, въ византійскихъ формахъ македонскаго времени, ангелъ у Гроба Господня и двѣ мѵроносицы. Мы увидимъ ниже, какъ относительно-здоровый и жизненный византійскій языкъ формъ этого великаго двухсотлѣтія (приблизительно съ 850 по 1050 г.) уже въ началѣ слѣдующей затѣмъ эпохи становится вычурнымъ и манернымъ.

4. Армянское и грузинское искусство съ IX-го по XI-ое столѣтіе.

Прекрасная страна между Кавказскими горами и Араратомъ, прилегающая съ одной стороны къ Малой Азіи и Персіи, съ другой, къ Россіи, уже въ предыдущую эпоху, какъ мы видѣли (см. выше стр. 32), принимала живое участіе въ развитіи церковной центральной архитектуры. Съ IX-го столѣтія, въ армянскомъ искусствѣ ясно обнаруживается самобытное, національное направленіе. Для плана національно-армянскихъ церковныхъ построекъ этой эпохи характерна общая продолговатая форма, съ куполомъ, увѣнчивающимъ собою среднее пространство. Крестъ, который эти церкви образуютъ внутри,—не „греческій", такъ какъ его восточный и западный концы длиннѣе сѣвернаго и южнаго, но и не „латинскій", потому что восточный и западный концы имѣютъ равную длину: онъ—спеціально армянскій. Абсидныя ниши, внутри круглыя, не выступаютъ за

http://kiev.ua/

прямоугольныя очертанія плана. Фасады расчленены врѣзанными въ стѣны трехугольными нишами и фальшивыми арками. Куполъ лежитъ на многоугольномъ снаружи, внутри же часто кругломъ, прорѣзанномъ полукругло-арочными окнами барабанѣ; его собственная круглота маскируется снаружи пирамидальной или конической крышей. Геометрически-простыя формы сообщаютъ армянскимъ церквамъ, какъ снаружи, такъ и внутри, прелесть художественной законченности.


Планъ церкви св. Рифсимы, въ Вагаршападѣ. По К. Шназе.

Уже церковь св. Рифсимы, въ Вагаршападѣ, возникшая едва ли раньше 800 г., хотя обыкновенно ее считаютъ древнѣе двумя столѣтіями, выказываетъ эту систему въ самомъ послѣдовательномъ ея развитіи. Планъ этой церкви очень поучителенъ (см. рис. на этой стр.) Всѣ четыре стороны имѣютъ полукруглыя ниши, обозначенныя снаружи вдающимися въ толстыя стѣны трехугольными впадинами. Внутри имъ соотвѣтствуютъ сильно-выступающія впередъ пилястры, образующія систему опоръ, поддерживающихъ куполъ. Церковь въ Пицундѣ (въ Абхазіи), построенная, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, только въ Х-мъ столѣтіи, прежде была относима также, самое позднѣе, къ VIII-му. Удлиненная западная часть этого храма дѣлаетъ его очень похожимъ на купольную базилику. Надъ его четырьмя главными столбами перекинуты подковообразныя арки. Въ болѣе позднихъ церквахъ появляется своеобразный національный армянскій орнаментъ, связанный, правда, нѣсколько искусственно съ отдѣльными архитектурными элементами. Античные растительные мотивы встрѣчаются рѣдко, гирлянды изъ завитковъ совсѣмъ отсутствуютъ, листья большею частью слѣдуютъ поодиночкѣ одинъ за другимъ; главную роль играетъ плетенка и ленточный орнаментъ. Капители и базы рѣдко встрѣчающихся колоннъ и болѣе частыхъ полуколоннъ состоятъ обыкновенно изъ округлыхъ подушекъ. Наконецъ, мѣстами на парусахъ и колоннахъ попадаются чисто-арабскіе мотивы сталактитовъ (см. т. I, стр. 757—763). Особенно богатъ развалинами церквей этого времени, среди которыхъ нерѣдки и восьмиугольныя въ планѣ, городъ Ани, такъ наз. „армянская Помпея“. Полуразрушенная, построенная изъ вулканическаго туфа патріаршая церковь Ани (см. рис. на этой стр.), оконченная въ 1010 г., представляла типичный примѣръ армянской церкви, имѣющей въ планѣ прямоугольникъ; однако, ея куполъ покоился

Видъ патріаршей церкви въ Ани, въ Арменіи, съ передней стороны. По Ш. Байе.

уже не на системѣ опоръ, связанныхъ со стѣнами, а на четырехъ свободно стоявшихъ, сильно расчлененныхъ столбахъ, какъ въ болѣе древнихъ армянскихъ церквахъ (см. выше стр. 32). Вытянутая въ продольномъ направленіи и подраздѣленная на три нефа, эта церковь внутри напоминала собою базилику. Наружныя стѣны украшены фальшивыми арками. Характерны трехугольные фронтоны, возвышающіеся надъ каждымъ изъ четырехъ фасадовъ. Снаружи эти церкви производятъ впечатлѣніе еще бо́льшей гармоничности, чѣмъ внутри.

Изъ своей родины армянскій стиль перешелъ въ Грузію, гдѣ, однако, при наличности шедшаго съ Чернаго Моря византійскаго вліянія, онъ отчасти утратилъ свою строгую послѣдовательность. Въ построенной около 1000 г. армянскимъ зодчимъ „Сіонской" церкви монастыря въ Картли, абсидная ниша на востокѣ и порталъ на западѣ выдаются наружу. Напротивъ, дошедшій до насъ въ развалинахъ кутаисскій соборъ (1003—1009) имѣетъ снаружи совершенно прямую восточную стѣну, какъ въ армянскихъ церквахъ, и представляетъ на западной сторонѣ нартексъ между двумя низкими башнеобразными частями. Капители колоннъ во внутренности церкви украшены византійскими лиственными завитками, наружныя же стѣны оживлены фальшивыми аркадами и покрыты своеобразно-прелестнымъ, хрупкимъ армянскимъ орнаментомъ.

Арменія и Грузія въ X-мъ и XI-мъ столѣтіяхъ еще не имѣли ни настоящей живописи, ни настоящей скульптуры. Даже для иллюстрированія рукописей въ этихъ странахъ пользовались, какъ указываетъ на то напр. Евангеліе эчміадзинскаго монастыря 989 г., болѣе древними сирійскими или современными византійскими миніатюрами, (см., напримѣръ, Евангеліе того же столѣтія въ библіотекѣ церкви св. Лазаря, близъ Венеціи). Оригинальные, нескопированные рисунки на поляхъ рукописей—грубы и нехудожественны. Первые признаки національнаго армянскаго стиля обнаруживаются въ Трапезунтскомъ Евангеліи, хранящемся въ библіотекѣ церкви св. Лазаря (№ 22); но этотъ національный стиль сводится въ концѣ концовъ лишь къ дальнѣйшему развитію заимствованныхъ изъ сассанидскаго искусства цвѣточныхъ пальметтъ (см. т. I, стр. 657) и подготовленныхъ византійскимъ искусствомъ иниціаловъ въ видѣ птицъ. Первыя армянскія пальметты попадаются уже въ упомянутомъ Трапезунтскомъ Евангеліи X-го вѣка, а птицы, хвосты которыхъ изогнуты въ формѣ буквъ, — въ одномъ армянскомъ Евангеліи XI-го вѣка, принадлежащемъ упомянутой библіотекѣ (№ 196). Эти составленные изъ птицъ иниціалы характерны для всей послѣдующей армянской миніатюрной живописи.

---

http://lucl.kiev.ua/

II. Западное искусство съ VIII по XI столѣтіе.

1. Ранне-средневѣковое искусство Италіи и Испаніи, приблизительно 750—1050 гг.

Въ то время, какъ въ художественныхъ и культурныхъ областяхъ христіанскаго Востока, предѣлы котораго сузило распространеніе ислама, древній эллинизмъ съ примѣсью древне-азіатскихъ элементовъ продолжалъ лежать въ основѣ новаго греческаго искусства,—на Западѣ, подъ непосредственнымъ, какъ можно думать, хотя и не исключительнымъ вліяніемъ сирійскаго, египетскаго и малоазійскаго монастырскаго искусствъ (ср. стр. 81), образовалась та латино-германская смѣсь, которой должно было принадлежать будущее. Въ Верхней и Средней Италіи, за готами послѣдовали лангобарды, за лангобардами — франки. Наоборотъ, значительная часть Нижней Италіи, древней Великой Греціи, никогда не перестававшей говорить погречески, въ IX и X столѣтіяхъ фактически находилась еще подъ властью греческихъ императоровъ. Византійское искусство и византійская цивилизація, къ которымъ на Сѣверѣ тяготѣли Равенна и Венеція, пользовались въ эту эпоху въ Нижней Италіи, именно въ Калабріи, Базиликатѣ и Терра-д'Отранто, еще полнымъ правомъ гражданства. Слѣдуя Дилю, мы остановимся прежде всего на этомъ византійскомъ искусствѣ Нижней Италіи. Въ области архитектуры, для разсматриваемаго художественнаго направленія типична небольшая капелла св. Марка, въ Россано, IX или X столѣтія; ея пять куполовъ, какъ въ болѣе древнихъ церквахъ, не имѣютъ еще цилиндрическихъ барабановъ. Квадратный планъ четырьмя средними столбами раздѣленъ на девять меньшихъ квадратовъ; три восточныхъ квадрата заканчиваются полукруглыми абсидами одинаковой величины. Внутренность капеллы образуетъ изящное, строго замкнутое въ себѣ цѣлое. Въ области живописи, X столѣтію и началу XI принадлежатъ прежде всего нѣкоторыя византійскія фрески въ криптѣ церкви Санта-Марія-делле-Граціе, близъ Карпаньяно (въ Терра д'Отранто). Изображеніе сидящаго на престолѣ Спасителя, съ длинными волосами, небольшой бородкой, длиннымъ прямымъ носомъ, пухлыми губами.

Спаситель на престолѣ, фреска въ церкви S. Maria delle Grazie, близъ Карпаньяно. По Х. Дилю.

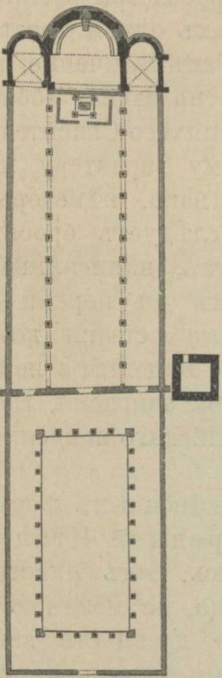
хорошо моделированными щеками и руками (см. рис. на стр. 98), относятъ къ 959 г.; другой Христосъ-Пантократоръ, болѣе аскетическаго и угрюмаго типа, написанъ въ 1020 г. Но самая замѣчательная фресковая роспись этого времени въ Нижней Италіи сохранилась на стѣнахъ одной крестообразной капеллы бенедиктинскаго монастыря въ Санъ-Винченцо, на р. Вольтурно. Она исполнена между 826 и 843 гг., по заказу аббата Эпифаніо, который самъ представленъ здѣсь у ногъ распятаго Спасителя. Въ этихъ фрескахъ, византійскихъ по своему основному характеру, моделированныхъ зелеными тѣнями, проглядываютъ, однако, нѣкоторыя западно-европейскія черты. Наконецъ, уже теперь слѣдуетъ бросить взглядъ на Сѣверъ и упомянуть о чисто-византійскихъ, написанныхъ греческими монахами македонскаго времени фрескахъ въ церкви св Маріи Древней, въ Римѣ (см. выше, стр. 53), скудные остатки которыхъ—роскошная женская фигура въ родѣ Юноны подлѣ Мадонны и неизвѣстнаго святого, — открытые подъ слоями позднѣйшей закраски, Вентури причисляетъ къ лучшимъ произведеніямъ византійскаго искусства.

Еще поучительнѣе для исторіи развитія художественныхъ формъ памятники искусства тѣхъ мѣстностей Верхней и Средней Италіи, которыя уже цѣлыя столѣтія фактически находились подъ властью германцевъ. Полукультурные народы Сѣвера, конечно, не могли дать много новаго итальянцамъ. Римско-эллинистическая древность, какъ ни далеко зашелъ процессъ ея разложенія, и какъ ни была она пропитана византійствомъ, и въ эту эпоху своего заката продолжала господствовать въ области умственной и духовной культуры, языка и искусства. Тѣмъ неменѣе, бѣлокурые завоеватели оставили въ Италіи отдѣльные слѣды своего родного, принесеннаго ими съ Сѣвера, искусства.

Въ итальянской церковной архитектурѣ и въ этотъ періодъ германскія вліянія почти незамѣтны; обнаружить ихъ можно было бы развѣ лишь въ порчѣ и огрубѣніи всѣхъ отдѣльныхъ формъ. Каттанео, въ своей исторіи итальянскаго зодчества, несовсѣмъ удачно обозначаетъ архитектуру VI и VII столѣтій, какъ латино-варварскую, VIII столѣтія—какъ византійско-варварскую, и, едва ли удачнѣе, архитектуру двухъ вѣковъ, съ 800 до 1000 г.,—какъ итальянско-византійскую. Послѣ Каттанео, очень обстоятельно, хотя и нѣсколько односторонне, изслѣдована итальянская архитектура этихъ столѣтій Ривойрой, въ особенности архитектура тѣхъ церквей, на которыя слѣдуетъ смотрѣть, какъ на составляющія переходъ къ развитому ломбардскому стилю второй половины XI и XII столѣтій. „До-ломбардскія", по терминологіи Ривойры, особенно лангобардскія постройки этого рода (лангобарды, владычество которыхъ въ Италіи длилось съ 568 до 774 г., въ дѣйствительности не имѣли на нихъ никакого вліянія), расчленены лизенами (плоскими выступами) и украшены глухими арками и карнизомъ, состоящимъ изъ ряда небольшихъ, часто подпертыхъ кронштейнами, висячихъ арокъ. Орнаментальные мотивы этого рода, кото-

http://fuckiev.ua/

рые мы уже встрѣчали въ сиро-христіанской архитектурѣ, заимствованы здѣсь, несомнѣнно, отъ болѣе древнихъ равеннскихъ церквей. Изъ трехъ нефовъ, средній имѣетъ еще деревянное покрытіе, тогда какъ боковые иногда перекрыты крестовыми сводами. Въ качествѣ переходной ступени къ позднѣйшимъ наружнымъ колоннадамъ, наверху, между глухими арками, на стѣнѣ абсиды нерѣдко появляется рядъ простыхъ, вверху полукруглыхъ нишъ.



Планъ церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. По Р. Катанео.

Въ каролингское и оттоновское время, приходская церковь въ Арліано, близъ Лукки, и древняя часть церкви св. Петра, въ Тосканеллѣ, VIII или IX столѣтія, показываютъ, какъ формировался этотъ стиль въ Средней Италіи. На Сѣверѣ первое мѣсто занимаютъ церковь Санъ-Сальваторе, въ Брешіи, и древнія части церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. Самые ранніе примѣры колоколенъ, которыя въ эту эпоху, какъ и на Востокѣ, еще связаны съ корпусомъ церкви, — колокольни собора въ Ивреѣ (972—1010) и церкви во имя Богоматери, въ Сузѣ (1021). Въ иврейскомъ соборѣ, кромѣ того, имѣется уже низкій, перекрытый коробовымъ сводомъ обходъ вокругъ хора; въ церкви св. Аббондія, близъ Комо (1013), находятся древнѣйшія, по показанію Ривойры, настоящія импостныя капители съ закругленными внизу углами, а въ боковыхъ нефахъ церкви св. Флавіана, въ Монтефьясконе, — первые крестовые своды съ выпуклыми ребрами.

Церквей центральнаго типа въ Италіи, которыя относились бы къ этому времени, почти совсѣмъ не встрѣчается. Церковь св. Сатира, въ Миланѣ (879 г.), имѣющая квадратный планъ съ полукруглыми нишами на каждой сторонѣ, какъ въ древнеармянскихъ церквахъ (см. выше, стр. 32), съ коробовыми сводами надъ вѣтвями трансепта, съ крестовыми сводами по угламъ и съ куполомъ надъ центральнымъ пространствомъ, составляетъ исключеніе. Сюда же можетъ быть отнесенъ удивительный по устройству баптистерій собора города Бьеллы (около 975 г.), съ абсидой въ каждой изъ четырехъ сторонъ. Однако огромное большинство итальянскихъ церквей всей этой эпохи принадлежали къ разряду трехнефныхъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ. Даже въ Венеціи, церковь св. Марка въ IX и X столѣтіяхъ относилась къ этому разряду и лишь въ послѣдующій періодъ получила свой нынѣшній видъ византійскаго пятикупольнаго храма. Характерно для итальянскихъ базиликъ этой поры, что алтарная сторона, подобно тому, какъ

Капитель изъ церкви S. Maria in Cosmedin, въ Римѣ. По Р. Катанео.

въ восточныхъ церквахъ, имѣетъ три абсиды, соотвѣтственно числу нефовъ: это является впервые въ церкви Санта-Марія-инъ-Космединъ (772—795), затѣмъ въ церкви С.-Марія-инъ-Домника (817—824), въ Римѣ, въ принадлежащей концу VIII столѣтія базиличной криптѣ подъ брешіанской Круглой Церковью (La Rotonda), которую Каттанео справедливо относитъ лишь къ XI столѣтію, и, наконецъ, въ возникшей въ IX столѣтіи части церкви св. Амвросія въ Миланѣ (см. рис. на стр. 100). Равнымъ образомъ, итальянскія капители колоннъ этого времени, которыя лишь въ рѣдкихъ случаяхъ брались изъ древне-римскихъ зданій, представляютъ въ себѣ примѣси и искаженія, преобразованія и новообразованія на основѣ традиціонныхъ греко-римскихъ и византійскихъ формъ; крайне рѣдко замѣчаются намеки на германскую орнаментику. Капители колоннъ — испорченные варіанты коринѳскаго ордена и римскаго композита. Интересно сравнить капитель VIII вѣка церкви С.-Марія-инъ-Космединъ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 100), съ капителью IX вѣка въ церкви св. Сатира, въ Миланѣ (см. рис. на этой стр.), или капитель начала VIII вѣка въ церкви св. Георгія (S. Giorgio di Valpolicella), близъ Вероны (см. рис. на стр. 101) съ болѣе поздней, хотя также VIII вѣка, капителью, хранящейся въ музеѣ Перуджіи (см. рис. на стр. 102). Варварскій стиль послѣднихъ двухъ капителей имѣетъ, безспорно, германско-лангобардскій оттѣнокъ.

Капитель изъ церкви св. Сатира, въ Миланѣ. По Р. Катанео.

Въ собственно орнаментальномъ искусствѣ Верхней и Средней Италіи, особенно въ орнаментальной скульптурѣ этой эпохи, первое мѣсто занимаютъ дѣйствительно лангобардскія издѣлія, своеобразный стиль которыхъ вырабатывается только къ концу V столѣтія. Лангобарды, какъ показываютъ находки, собранныя въ музеяхъ Брешіи, Чивидале и Перуджіи, со своей сѣверной родины принесли въ Италію тотъ животный и ленточный орнаментъ, съ которымъ мы уже познакомились, говоря объ языческомъ меровингскомъ искусствѣ (ср. т. I, стр. 623 и сл.). Только къ концу своего владычества въ Италіи, они начали вносить элементы этого сѣвернаго стиля, въ смѣси съ римскими и византійскими мотивами и христіанскими символами, въ каменную орнаментику. Вопросъ о „слѣдахъ лангобардовъ въ итальянской пластикѣ перваго тысячелѣтія“ изслѣдованъ Циммерманомъ и

Арка киворія въ церкви S. Giorgio di Valpolicella, близъ Вероны. По Р. Катанео.

Штюкельбергомъ, выводы которыхъ, правда, встрѣтили въ Италіи, гдѣ противъ нихъ выступили Фонтана и другіе, меньшій успѣхъ, чѣмъ въ Германіи. Что эта каменная орнаментика—не византійская, а лангобардская, на то указалъ въ послѣднее время и Ривойра, вмѣстѣ съ тѣмъ отрицающій въ ней — не совсѣмъ послѣдовательно — какую бы то ни было сѣверную, германскую прослойку. Такъ, говоря о распространителяхъ этой орнаментики, товариществахъ архитекторовъ и скульпторовъ города Комо, maestranze comacine, онъ называетъ въ числѣ мастеровъ, объ именахъ и значеніи которыхъ, правда, все еще ведется споръ, такія чисто-нѣмецкія имена, какъ напр. Руодпертъ. Двухъ-, трехъ- и многорядныя ленточныя плетенки, образующія главную составную часть этого орнаментальнаго стиля, конечно, были въ ту пору общи искусству всѣхъ народовъ, какъ наслѣдіе сѣдой восточной древности; что касается до особаго (неправильнаго) вида ленточнаго плетенья, соединеннаго съ животными мотивами, свойственнаго германскому меровингскому стилю, слѣды его далеко не всегда обнаруживаются въ лангобардо-италійской орнаментальной пластикѣ съ полной ясностью, но иногда все-таки могутъ быть констатированы; съ другой стороны, нѣкоторые варіанты ленточнаго и ременнаго орнамента такъ сильно отличаются отъ византійской и римской плетенки, что заставляютъ признавать ихъ за національно-лангобардскіе. Таковы—расщепленіе каждой отдѣльной ленты глубокими надрѣзами на три части, круглое плетенье со вставленной въ него четырехугольной рамкой, которое Штюкельбергъ сравниваетъ съ „дномъ корзины", а также ленты, усаженныя происшедшими изъ волнистой полосы спиральными крючками, напоминающими собою готическихъ „краббовъ". На ряду съ ними встрѣчаются, особенно въ болѣе позднее время, астрагалы (шнуры перловъ), ряды и растительные завитки эллинистическо-византійской орнаментики; спиральные завитки нерѣдко получаютъ неорганическіе придатки въ видѣ спицъ, и такимъ образомъ превращаются въ „колесообразные завитки" (см. рис. на этой стр.). Для заполненія свободнаго пространства употребляются листья, гроздья винограда, кресты, рѣже — животныя христіанской символики. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, но изображенныя до крайности неумѣло. Изъ своей родины, Верхней Италіи, лангобардское орнаментальное искусство проникло въ глубину Средней Италіи и въ Южную Францію. Къ числу главныхъ памятниковъ лангобардской орнаментики принадлежатъ (частью прибавленныя позже) рельефныя плиты ограды вокругъ крестильнаго водоема въ Чивидале, во Фріулѣ, сооруженнаго въ 737 г. На этихъ плитахъ нѣтъ недостатка въ античныхъ элементахъ, встрѣчаются даже грифы; но манера, въ которой на одной

Капитель, хранящаяся въ музеѣ Перуджіи. По Р. Катанео.

Лангобардскій колесобразный орнаментъ. По Э. А. Штюкельбергу.

изъ нихъ, исполненной по заказу патріарха Зигвальда (762—776), стилизированы головы животныхъ и пальметты, превращенныя въ елки, въ особенности же совершенно схематично-трактованные символы евангелистовъ, изобличаютъ не поздне-римскій и не византійскій стиль, а сѣверно-германскій. Характерна также грушеобразная голова ангела, символизирующаго собою св. Матѳея (см. рис. на этой стр.); съ ней сходна голова Спасителя на передней сторонѣ алтаря въ церкви Санъ-Мартино, въ Чивидале. Въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, какъ напр. въ киворіи надъ алтаремъ св. Элевкадія, въ церкви св. Аполлинарія инъ-Классе,

Украшенная рельефомъ плита Зигвальда, часть крестильной купели въ Чивидале.
Съ фотографіи I. Вла, въ Вѣнѣ.

близъ Равенны, въ лангобардскій стиль все болѣе и болѣе привходятъ византійскіе элементы.

Между тѣмъ какъ итальянская каменная пластика остается варварскою, итальянская рѣзьба изъ слоновой кости въ разсматриваемое нами время продолжаетъ сохранять античныя припоминанія, причемъ нѣкоторая общность стиля связываетъ ее съ одновременными сѣверными, каролингскими слоново-костяными рельефами. Къ 752 г. относится пластинка слоновой кости, хранящаяся въ музеѣ Чивидале—„Pax“ *)

---

*) „Pax“ въ католическомъ церковномъ обиходѣ—сдѣланный изъ благороднаго металла съ чернетью или эмалью, изъ слоновой кости, изъ дерева или изъ другого матеріала небольшой образъ, къ которому во время торжественной обѣдни, когда поется „Agnus Dei“, священнодѣйствующій даетъ прикладываться членамъ причта и молящимся, обращаясь къ нимъ съ возгласомъ: „Pax vobiscum!“ („Миръ вамъ!“).

Прим. переводчика.

герцога Урса" — сработанная, какъ видно по имѣющейся на ней надписи, для Урса, герцога Ченедскаго. Въ обрамленіи изъ аканѳовыхъ листьевъ изображено Распятіе; на Спасителѣ нѣтъ никакой одежды, кромѣ широкаго передника; обѣ ноги Распятаго, какъ постоянно въ эту пору, изображены пригвожденными ко кресту каждая отдѣльно. Наверху, подлѣ креста, представлены солнце и луна въ видѣ полуфигуръ въ узкихъ одеждахъ съ рукавами, образующихъ мелкія складки; фигуры, стоящія подъ крестомъ,—неуклюжи и коротки. Однако фигура Спасителя—правильныхъ пропорцій, и въ техникѣ нагого тѣла еще чувствуется хорошая школа. Прочіе каролингскіе пластинки и ящички слоновой кости сопоставлены Клеменомъ, который приписываетъ имъ итальянское происхожденіе; другіе изданы Гревеномъ. Мы не имѣемъ возможности войдти въ ближайшее ихъ разсмотрѣніе.

Никакихъ признаковъ германскаго вліянія нельзя обнаружить въ верхне-итальянской и средне-итальянской живописи разсматриваемаго времени, иногда проникнутой византійскими теченіями, но вообще самобытно-варварской. Живописи миніатюръ въ эту пору въ Италіи уже почти не существовало. Рядомъ съ обиліемъ византійскихъ и франкскихъ лицевыхъ рукописей, Италія X вѣка можетъ похвастаться лишь скудно и грубо иллюстрированными свитками „Exultet" *). Но и мозаичная живопись, которую, ради большей послѣдовательности изложенія, мы уже прослѣдили въ Римѣ по IX столѣтіе (см. выше стр. 56 и 59), во второй его половинѣ пришла тамъ въ полный упадокъ. Между мозаикой въ абсидѣ церкви св. Марка (827—844) и мозаикой въ абсидѣ верхней церкви св. Климента (около 1112 г.), слѣдовательно, на протяженіи двухъ съ половиной столѣтій, мы вовсе не имѣемъ памятниковъ римской мозаичной живописи. Также и абсидная мозаика церкви св. Амвросія въ Миланѣ принадлежитъ — въ чемъ мы соглашаемся съ Каттанео—не IX столѣтію, а—самое раннее — концу XI вѣка. Однако потребность въ украшеніи стѣнъ храмовъ священными изображеніями не исчезла вмѣстѣ съ прочной, но слишкомъ дорогой мозаичной работой: ея мѣсто заступила болѣе дешевая фресковая живопись. Особымъ характеромъ отличаются остатки фресокъ 996 г. (Христосъ, Богоматерь, архангелъ Михаилъ и т. д.) въ небольшой капеллѣ св. Назарія, въ Веронѣ. Вентури обращаетъ вниманіе на ихъ родство съ нѣмецкими фресками и миніатюрами оттоновскаго вѣка. Полное развитіе западныхъ особенностей фресковой живописи мы встрѣчаемъ въ эту эпоху въ стѣнныхъ росписяхъ Рима и его окрестностей. VIII столѣтію принадлежатъ многочисленныя фрески

*) Католическій церковный гимнъ, сочиненный блаж. Августиномъ и начинающійся словомъ: „exultet", т. е. „да ликуетъ". Въ Великій Четвертокъ этотъ гимнъ читали съ амвона, причемъ часть свитка перекидывалась чрезъ край амвона, такъ, чтобы прихожане могли видѣть рисунки, украшавшія собою свитокъ; для чтеца эти рисунки представлялись вверхъ ногами. *Прим. переводчика.*

http://luchkiev.ua/

въ церкви св. Маріи Древней (см. выше, стр. 53), изображающія сцены изъ житія святыхъ. Къ IX и X столѣтіямъ и къ началу XI столѣтія относятся: „Христосъ въ славѣ“ на абсидной аркѣ церкви С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ, и выдержанныя въ мозаичномъ стилѣ абсидныя фрески церкви св. Иліи, между Непи и Чивита̀-Кастелланой, а также расположенныя между античными пилястрами, къ сожалѣнію, переписанныя, сцены Страстей Господнихъ и фигуры святыхъ въ церкви св. Урбана на Via Appia, близъ Рима. Въ церквахъ св. Иліи и св. Урбана мы снова

Аркадная галерея снаружи продольнаго корпуса церкви Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона. По М. Юнггенделю и К. Гурлиту.

встрѣчаемъ подписи художниковъ; но ихъ имена, совершенно неизвѣстныя, не говорятъ намъ ничего. Лучшее понятіе объ искусствѣ этого времени даютъ фрески крипты въ нижней церкви св. Климента, въ Римѣ, написанныя раньше 1084 г. — времени разрушенія верхней церкви. IX столѣтію принадлежатъ изображенія Христа, сидящаго на престолѣ между архангелами Михаиломъ и Гавріиломъ, въ нартексѣ, а также Распятія, Сошествія Спасителя во адъ, Воскресенія Христова и Вознесенія Богородицы на небо, въ среднемъ нефѣ слѣва, ближе ко входу. Контуры — черны, тона тѣла — желтоваты, но въ рисункѣ можно, хотя и съ трудомъ, замѣтить античныя традиціи. Къ X столѣтію, знаменующему собою въ Италіи глубочайшій упадокъ искусства, относится, между прочимъ, „Спаситель въ преддверіи ада“, въ концѣ праваго бокового нефа означенной церкви. Здѣсь впервые изображенъ настоящій дьяволъ, держащій Адама за ногу. Во фрескахъ нартекса и средняго нефа, принадлежащихъ XI столѣтію и

изображающихъ сцены изъ житій св. Климента и св. Алексія, замѣтны уже черты новаго стиля, разсмотрѣніе котораго выходитъ за предѣлы занимающаго насъ періода. Головы съ румяными щеками становятся меньше, но выразительнѣе; члены тѣла получаютъ смѣлыя движенія; чего еще не могутъ передать черты лица, то пробуется выразить жестами.

Совсѣмъ иное, чѣмъ въ Италіи, было положеніе ранняго средневѣковаго искусства въ Испаніи. Зеленое знамя пророка вѣяло надъ Сіеррой-Невадой и надо всѣмъ югомъ Испаніи. Въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (стр. 766 и сл.) мы познакомились съ пышнымъ расцвѣтомъ, котораго достигло мавританское искусство въ эти столѣтія на южно-испанской почвѣ. Христіанское искусство было оттѣснено на крайній сѣверъ полуострова, преимущественно въ королевство Леонъ. Въ Овіедо, Вильявисіосѣ и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ мѣстахъ сохранились церковныя постройки IX-го и X-го столѣтій; не обнаруживая большого полета художественной фантазіи, онѣ свидѣтельствуютъ однако о самостоятельной, хотя и находившейся въ связи съ одновременнымъ развитіемъ южно-французскаго искусства, переработкѣ древнехристіанской традиціи.

Къ началу разсматриваемой нами эпохи относится такъ наз. Камера-Санта, IX-го столѣтія, при готическомъ соборѣ въ Овіедо: это — родъ склепа, перекрытаго коробовымъ сводомъ, съ шестью пилястрами, изъ которыхъ каждая украшена двумя фигурами апостоловъ; послѣднія сильно вытянуты въ длину, но несовсѣмъ лишены художественности. Такой же видъ имѣетъ церковь Санта-Маріа-де-Наранко, въ Овіедо, вдоль продольныхъ сторонъ которой впервые появляются какъ испанская особенность, наружныя колоннады, составляющія нѣкоторымъ образомъ промежуточную ступень между ранне-христіанскими нартексами и средневѣковыми галереями клуатровъ. Къ трехнефнымъ базиликамъ съ плоскимъ покрытіемъ въ разсматриваемую эпоху принадлежитъ освященная въ 893 г. бенедиктинская церковь Санъ-Сальвадоръ-де-Вальдедіосъ, близъ Вильявисіосы. Трансепта въ ней нѣтъ, хоръ отдѣленъ колоннами и арками отъ продольнаго корпуса, вдоль наружныхъ стѣнъ котораго также идетъ красивая колоннада. X-му столѣтію принадлежитъ трехнефная, прямоугольная въ планѣ, но уже снабженная трансептомъ церковь Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона. Характерно, что ея наружную галерею поддерживаютъ мавританскія подковообразныя арки (см. рис. на стр. 105), въ чемъ ясно выказывается арабское вліяніе, шедшее съ юга полуострова. Капители колоннъ напоминаютъ собою коринѳскій орденъ. Во внутренности этой церкви преобладаетъ примитивно простой, зубчатый орнаментъ. Настоящій расцвѣтъ испанскаго искусства начинается, однако, лишь со второй половины XI-го столѣтія.

http://lucl.kiev.ua/

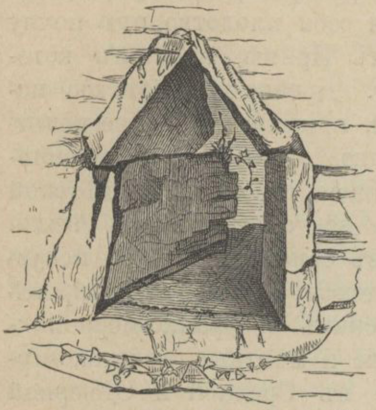
2. Раннее средневѣковое искусство Великобританіи и Ирландіи съ 650 г. по 1050 г.

На счастливыхъ островахъ, омываемыхъ Сѣвернымъ Моремъ, христіанство уже въ очень раннюю пору пустило глубокіе корни; когда же англо-саксонское завоеваніе положило конецъ распространенію христіанства на югѣ Англіи, послѣднее нашло для себя плодотворную почву по ту сторону Ирландскаго Моря, въ зеленомъ Иринѣ, апостолъ котораго, Патрицій (св. Патрикъ), умеръ въ 492 г. Древне-христіанское искусство, принесенное вмѣстѣ съ новой вѣрой, приняло здѣсь, на кельтскихъ берегахъ, куда не ступала нога римлянъ, своеобразное во многихъ отношеніяхъ направленіе, представляющее собою смѣсь дѣтской неумѣлости съ сознательнымъ стремленіемъ къ опредѣленной цѣли. Это направленіе наблюдается прежде всего въ орнаментальномъ искусствѣ. Не подлежитъ сомнѣнію, что ирландская орнаментика, кромѣ христіанско-античныхъ (именно александрійскихъ) и франко-меровингскихъ элементовъ, содержитъ въ себѣ также и мѣстные, кельтско-ирладскіе. Ученіе, отрицающее существованіе въ Средней и Сѣверной Европѣ сколько-нибудь самостоятельнаго орнаментальнаго искусства, кажется намъ, уже при взглядѣ на искусство первобытныхъ народовъ, не выдерживающимъ критики. Даже при самой низкой оцѣнкѣ заимствованныхъ мотивовъ ирландской орнаментики, въ томъ, какъ ирландцы сумѣли претворить чуждые элементы въ новое, ярко-національное искусство, нельзя не видѣть самостоятельнаго художественнаго творчества. Изъ Ирландіи, это новое искусство было, вмѣстѣ съ христіанствомъ, перенесено ирландскимъ духовенствомъ въ англо-саксскую Англію и въ оставшуюся, въ значительной своей части, кельтскою Шотландію, а затѣмъ и на континентъ. Уже въ началѣ VII-го столѣтія, ирландецъ Колумбанъ проповѣдывалъ на Боденскомъ озерѣ; его соотечественникъ, Галлъ, основалъ въ 614 г. аббатство Санктъ-Галленъ; великій англо-саксъ Винфридъ (св. Бонифацій), съ 747 г. архіепископъ майнцкій, былъ убитъ при обращеніи фризовъ въ христіанство (въ 755 г.). Извѣстный ученый, Алькуинъ, другъ и совѣтникъ Карла Великаго, родившійся въ 735 г. въ Іоркѣ, былъ англо-саксъ, подобно Винфриду.

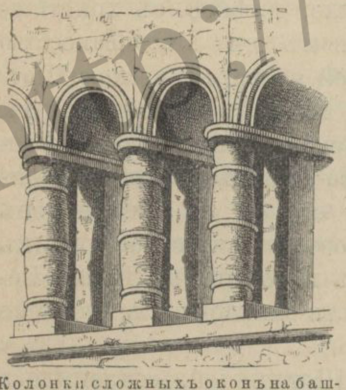
Какъ въ Ирландіи, такъ и въ Англіи съ Шотландіей, сохранилось немало памятниковъ до-романской христіанской архитектуры, но время ихъ возникновенія недостовѣрно, а художественныя формы бѣдны. Свои свѣдѣнія объ этой архитектурѣ мы почерпаемъ для Англіи и Ирландіи изъ старыхъ сочиненій Бриттона и Петри, а для Шотландіи — изъ болѣе новыхъ работъ Аллена и Андерсона. Въ тѣ столѣтія, о которыхъ идетъ рѣчь, на британскихъ островахъ господствовала деревянная архитектура. Однако, рядомъ съ нею, уже довольно рано развивается, примыкая къ мегалитическимъ постройкамъ этихъ странъ (см.

http://nuel.kiev.ua/

т. I, стр. 24 и 37), каменное церковное зодчество. Поучительно, что въ древнѣйшихъ каменныхъ церквахъ Ирландіи и Шотландіи, бо̀льшею частью состоящихъ изъ одного нерасчлененнаго помѣщенія, встрѣчаются еще до-историческія формы; такъ напр. окна церкви св. Кэмина (см. рис. на этой стр.) увѣнчаны двумя, поставленными подъ угломъ каменными плитами; равнымъ образомъ, дверныя арки иногда просто выдолблены, или же образованы посредствомъ выпуска налегающихъ одна на другую плитъ. Переходъ къ настоящей аркѣ виденъ въ такихъ постройкахъ, какова напр. церковь Монашескаго Острова, близъ Киллэло, и церковь св. Колумбы, въ Келльсѣ, относимыя къ началу X-го столѣтія. Особенно характерны для ирландской и шотландской церковной архитектуры X-го и XI-го столѣтій стройныя, вверху заостренныя круглыя башни, стоящія обыкновенно на нѣкоторомъ разстояніи отъ самыхъ церквей. Подобныя башни мы встрѣчали раньше въ Равеннѣ. Древнѣйшему архитектурному стилю принадлежатъ башни въ Лёскѣ и въ Кондалькинѣ; арки въ воротахъ башенъ въ Миликѣ и въ Монестербойсѣ вырублены изъ трехъ-пяти камней; немногимъ болѣе развитыя формы представляютъ башни въ Девенишѣ и въ Киллэлѣ. Въ церкви св. Кевина, въ Глендэло, башня высится надъ крышей, а при древней церкви въ Дирнесѣ, двѣ круглыя башни стоятъ уже по краямъ западнаго фасада. Въ Англіи, гдѣ римская базиличная схема, укоренившаяся въ древнехристіанское время, удержалась и въ разсматриваемую нами эпоху, архитектура англосаксскихъ церквей представляетъ другія особенности. Такъ напр. стѣны четырехугольной башни древней церкви графа Бартона, близъ Нортгемптона, живо напоминаютъ деревянную клѣтчатую постройку (фахверкъ), а колонки сложныхъ оконъ (см. рис. на этой стр.), въ особенности верхняго яруса, по Реберу, подражаютъ своею округлостью, перетяжками и выпуклостями, точенымъ изъ дерева.



Окно въ церкви св. Кэмина, въ Ирландіи. По М. Стоксъ.



Колонки сложныхъ оконъ на башнѣ гр. Бартона, близъ Нортгемптона. По Ф. ф.-Реберу.

Переходъ отъ каменнаго зодчества къ каменной пластикѣ составляютъ придорожные кресты, принадлежащіе къ числу наиболѣе самобытныхъ памятниковъ ранне-средневѣковаго христіанскаго искусства Ирландіи, Шотландіи и Англіи. У самыхъ характерно-кельт-

http://uctl.kiev.ua/

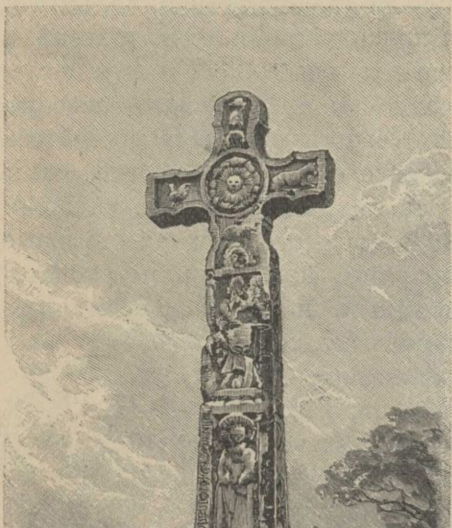
скихъ изъ этихъ памятниковъ, углы между вѣтвями креста закруглены, средній кружокъ, служащій соединеніемъ между вѣтвями, — гладкій; при дальнѣйшемъ развитіи формъ этихъ крестовъ, въ нихъ являются „окна", т. е. отверстія между среднимъ кружкомъ и углами, самый кружокъ становится меньше, и вся форма креста дѣлается стройнѣе. Орнаменты, покрывающіе поверхности и края ирландскихъ и англо-саксскихъ крестовъ и надгробныхъ камней, отличаются необыкновеннымъ богатствомъ. Мы встрѣчаемъ здѣсь всю ирландскую и всю англо-саксскую орнаментики, охарактеризованныя нами, въ ихъ общности и въ ихъ различіяхъ уже въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626 и 627): геометрическіе элементы, орнаменты въ видѣ T и Z, украшенія, діагональной, трехугольной, кубовидной и ступенчатой формы, разные варіанты спирали, въ особенности незамкнутую спираль, или трубчато-спиральный орнаментъ (см. рис. на этой стр.) и, наконецъ, неизмѣнную плетенку съ узкими петлями. Къ этимъ мотивамъ лишь мало-помалу примѣшиваются фигуры животныхъ, не играющія въ каменной орнаментикѣ той роли, какъ въ металлическихъ издѣліяхъ и въ миніатюрахъ. За то немаловажную роль играютъ рельефныя изображенія священныхъ лицъ и событій. Эти рельефы, еще недостаточно изученные въ отношеніи формъ, воспроизводятъ, съ нѣкоторыми варіаціями, древне-христіанскіе художественные циклы римскихъ саркофаговъ съ прибавкою сюжетовъ, придуманныхъ въ болѣе позднее время. Распятіе рѣдко отсутствуетъ, появляется изображеніе Христа во славѣ. Затѣмъ слѣдуютъ фигуры святыхъ и сцены изъ ихъ житія. Отдѣльныя формы — дѣтски-примитивны, но и въ нихъ видны зачатки художественнаго пониманія, а благодаря строго-послѣдовательному заполненію пространства, въ большинствѣ случаевъ достигается прекрасный общій эффектъ.

Трубчато-спиральный ирландскій орнаментъ. По М. Стоксъ.

Надписи на ирландскихъ крестахъ разсматриваемаго рода указываютъ — самое раннее — на X-ое столѣтіе. Но нѣкоторые англо-саксскіе кресты, какъ полагаютъ, значительно древнѣе. Самый древній изъ нихъ, украшенный плетенкой и грубыми изображеніями евангелистовъ, Коллингэмскій крестъ (въ Іоркшайрѣ), воздвигнутъ, какъ это доказано, въ 651 г.; седьмому же столѣтію обыкновенно приписываютъ красивый, чаще другихъ упоминаемый, Рутуэльскій крестъ, въ Шотландіи (см. рис. на стр. 110); но, какъ доказала Мэри Стоксъ, онъ едва ли древнѣе ирландскихъ крестовъ. Кромѣ изящныхъ арабесокъ, среди которыхъ обращаетъ на себя вниманіе мотивъ вьющагося стебля съ большими птицами и маленькими листьями, и сценъ изъ Новаго Завѣта и житій святыхъ (отшельники Антоній и Павелъ въ пустынѣ), съ сильно вытянутыми фигурами, на этомъ памятникѣ вырѣзанъ еще гимнъ Кресту перваго англо-саксскаго христіанскаго поэта Кедмона (около 680 г.) Къ VIII-му столѣтію Клеменъ относитъ англо-саксскіе кресты въ

http://lib.kiev.ua/

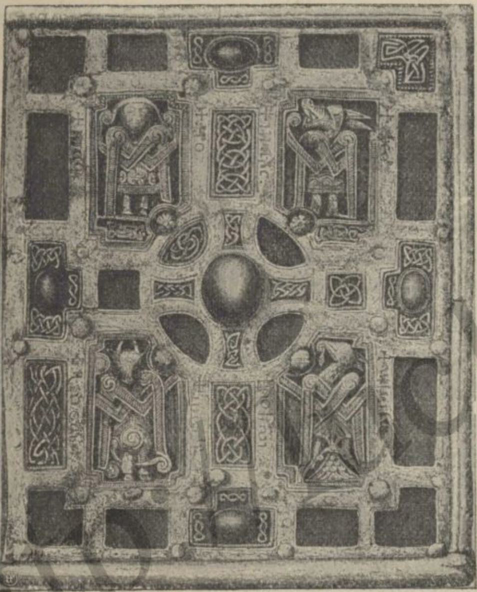
Ольнмоусѣ, Гакнесѣ и Торнгиллѣ, а къ IX-му вѣку и къ первой половинѣ X-го — неуклюжій крестъ въ древней капеллѣ, въ Ольдбарѣ, и красивый крестъ въ Кэрью, въ Пемброкшайрѣ. До наивысшаго своего развитія это искусство достигаетъ въ X-мъ столѣтіи и на ирландской почвѣ. Заслуживаютъ быть упомянутыми въ особенности кресты въ Клонмакнойсѣ, въ Монестербойсѣ и въ Дурро. На всѣхъ этихъ крестахъ имѣется изображеніе Распятія. На подножіи креста 904 г. въ Клонмакнойсѣ представленъ король Фланнъ, съ длинной бородой, а на крестѣ въ Монестербойсѣ, 924 г., — Миридэчъ, аббатъ мѣстнаго монастыря. Рельефъ этихъ крестовъ довольно высокій, фигуры нескладны и угловаты, но исполнены тщательно и несовсѣмъ безжизнены.



Рутуэльскій придорожный крестъ въ Шотландіи. Съ фотографіи.

Все богатство ирландской орнаментики выказывается въ металлическихъ художественно-ремесленныхъ издѣліяхъ. Отъ внимательнаго наблюдателя не ускользнетъ нѣкоторое развитіе роскошныхъ формъ ленточныхъ и линейныхъ извивовъ. Мотивъ „трубы", съ его двойными спиральными линіями, которыя, расходясь, образуютъ родъ раструба, исчезаетъ вскорѣ послѣ 1000 г. Растительные мотивы и послѣ этого времени не встрѣчаются на ирландскихъ металлическихъ издѣліяхъ. Животный орнаментъ становится разнообразнѣе только послѣ 1000 г. Древне-ирландскіе желѣзные колокола, сохранившіеся въ значительномъ количествѣ, собственно говоря, не входятъ въ кругъ исторіи искусства, но для насъ интересны роскошно-орнаментированные футляры, служившіе хранилищами этихъ колоколовъ начиная съ XI-го столѣтія, въ которомъ они уже пріобрѣли значеніе реликвій. Футляръ колокола св. Патрика, въ коллекціи Ирландской Академіи, въ Дублинѣ, несмотря на свою древнюю по виду орнаментацію, сдѣланъ только около 1091 г. Точно также и дорогія старинныя книги, вмѣсто того, чтобы

получать роскошные переплеты, были хранимы въ роскошныхъ ларцахъ. На крышкѣ изготовленнаго между 1001 и 1025 гг. ларца Девенишскаго Евангелія, въ той же коллекціи, изображены (см. рис. на этой стр.) евангелисты: троимъ изъ нихъ даны головы символическихъ животныхъ; ихъ ноги лишь отдаленно напоминаютъ человѣческія, а руки замѣнены лентами. VIII-му столѣтію принадлежатъ знаменитая, блещущая золотомъ, серебромъ, мѣдью, бронзой и латунью чаша изъ Ардэ и великолѣпная круглая пряжка свѣтлой бронзы изъ Тэра-Бручъ, обѣ въ музеѣ Ирландской Академіи. Въ массѣ орнаментальныхъ мотивовъ, покры-



Крышка ирландскаго металлическаго ларца, въ Ирландской Академіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.

Орнаментированная страница изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.

вающихъ эти произведенія, главную роль играетъ еще мотивъ трубы. Роскошь поздне-ирландской орнаментики выказывается въ высшей степени на нѣкоторыхъ епископскихъ посохахъ. Самый великолѣпный изъ нихъ — посохъ епископа Клонмакнойса, въ музеѣ Ирландской Академіи. Изготовленный едва-ли раньше XI-го вѣка, этотъ посохъ украшенъ, кромѣ очень сложнаго ленточнаго орнамента, человѣческими и звѣриными головами, а его загнутая рукоятка усажена фигурками животныхъ, кусающихъ другъ друга за заднія части тѣла; къ этимъ мотивамъ примѣшивается обрывокъ греческаго меандра; среди животныхъ является крылатый драконъ.

Особенно затѣйлива и разнообразна орнаментація ирландскихъ миніатюръ, съ которыми знакомятъ насъ капитальныя сочиненія Вествуда и графа де-Бастара и изслѣдованія Джильберта, Миддльтона, Мэри

Стоксъ и Софуса Мюллера. Возможно, какъ указываетъ Миддльтонъ, что ирландская орнаментика была изобрѣтена собственно для металлическихъ издѣлій и только впослѣдствіи перенесена съ нихъ въ каллиграфическія работы монастырскихъ келій; во всякомъ случаѣ, орнаментація миніатюръ выгодно отличается отъ орнаментаціи металлическихъ издѣлій бо̀льшею свободою техники и богатствомъ красокъ, достигающимъ, наконецъ, полноты спектра.

Прописная буква L изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.

Начальныя буквы въ ирландскихъ рукописяхъ очень развиты и украшены орнаментами. Животные мотивы соединены въ нихъ съ мотивами ленточнаго плетенья. Четвероногія вытянуты въ ленту; на ихъ длинныя, лентообразныя шеи насажены птичьи головы. Человѣческія фигуры совершенно искажены. Священныя лица, даже тамъ, гдѣ они являются главными изображеніями и занимаютъ центральное мѣсто, трактованы плоско и схематично. Ихъ бороды и волосы превращены въ ленты съ закрученными концами, члены зачастую вовсе пропадаютъ. Какъ въ первобытномъ искусствѣ, фигура ставится или совершенно en face, или совершенно въ профиль. Черты лицъ обозначаются геометрическими линіями, одежды — опять-таки лентами. Но безконечное терпѣніе и любовь, съ какими написаны эти миніатюры, и замѣчательная чистота и тщательность ихъ работы свидѣтельствуютъ о настоящемъ художественномъ воодушевленіи ихъ исполнителей.

„Мадонна", одна изъ миніатюръ Book of Kells, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По А. Шпрингеру.

Съ VII-го по X-е столѣтіе происходитъ переходъ орнаментальныхъ мотивовъ отъ большой простоты ко все болѣе и болѣе запутаннымъ сплетеніямъ и одновременно увеличеніе числа употребляемыхъ для нихъ красокъ: къ прежнимъ желтой, красной, зеленой и черной мало-помалу присоединяются синяя, пурпуровая и фіолетовая краски. Золото въ настоящей древне-ирландской живописи миніатюръ совершенно отсутствуетъ. Съ теченіемъ времени, простые стилизованные листья начинаютъ приближаться къ формамъ романскаго характера, подражающимъ аканѳу; къ четвероногимъ и птицамъ присоединяются змѣи и, подъ конецъ, крылатые драконы. Граціозный мотивъ спирали въ видѣ

http://uacl.kiev.ua/

трубы и въ миніатюрѣ не переживаетъ начала XI-го вѣка. Съ половины этого вѣка начинается замѣтный упадокъ.

Во главѣ развитія ирландской орнаментаціи рукописей должно быть, по нашему мнѣнію, поставлено хранящееся въ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, Евангеліе, происходящее изъ Дурро (Book of Durrow). Его относятъ ко времени св. Колумбы (ум. въ 598 г.), но, по своему стилю, оно едва-ли древнѣе 650 г. Орнаментировано оно еще сравнительно просто и ясно (см. рис. на стр. 111). Передъ Евангеліемъ отъ Матѳея находится довольно вычурное изображеніе ангела въ видѣ бородатаго мужчины. Символическія животныя остальныхъ трехъ евангелистовъ покрыты геометрическими узорами.

Самое значительное и роскошное изъ ирландскихъ Евангелій, Book of Kells, хранится также въ дублинской Коллегіи св. Троицы. Время его написанія опредѣляютъ различно: тогда какъ большинство изслѣдователей относитъ это Евангеліе къ VII-му столѣтію, а нѣкоторые относятъ даже къ VI-му, еще Джильбертъ допускалъ, что оно принадлежитъ X-му столѣтію; Софусъ Мюллеръ, на основаніи запутанности формъ и богатства красокъ его орнаментаціи, отодвинулъ эту дату до 900 г. Но оно едва-ли моложе Евангелія Кётберта, которое, какъ доказано, написано въ началѣ VIII-го столѣтія (см. стр. 114). Человѣческія головы и цѣлыя фигуры вплетены здѣсь въ разныхъ мѣстахъ въ ленточные извивы прописныхъ буквъ (см. рис. на стр. 112). Въ срединѣ отдѣльныхъ листовъ помѣщены изображенія евангелистовъ, затѣмъ Богоматери съ Младенцемъ на лонѣ (см. рис. на стр. 112) и нѣкоторыя евангельскія сцены, напр. плѣненіе Христа въ Геѳсиманскомъ саду. Насколько орнаментація этого Евангелія полна своеобразной прелести, настолько же отталкивающее, антихудожественное впечатлѣніе производятъ его фигурныя композиціи, исполненныя въ „каллиграфическомъ“ стилѣ.

Кромѣ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, и Британскаго музея, въ Лондонѣ, ирландскія рукописи одного стиля съ вышеупомянутыми и болѣе позднія находятся еще во многихъ собраніяхъ Великобританіи и континента. Рукописи Санктъ-Галленскаго монастыря, какъ можно полагать, изготовлены отчасти ирландскими монахами, которыхъ привелъ съ собою св. Галлъ.

Переходъ къ англо-саксскимъ иллюстрированнымъ рукописямъ представляетъ собою часто цитируемое Евангеліе Кётберта (иначе Дергемское Евангеліе), хранящееся въ Британскомъ музеѣ. Еще св. Колумба основалъ на Іонѣ, кельтскомъ островѣ у западнаго берега Шотландіи, монастырь, сдѣлавшійся однимъ изъ главныхъ центровъ ирландской миніатюрной живописи. Къ числу художественныхъ колоній Іоны принадлежалъ Линдисфарнъ, близъ Дергёма, въ Нортумберлендѣ. Здѣсь, на англійской почвѣ, возникла школа миніатюристовъ; здѣсь-то, между 698 г. и 726 г., было написано англо-саксомъ Идфритомъ и иллюминировано другимъ англо-саксомъ, Этельуольдомъ, Евангеліе св. Кётберта. Орнаментація этой рукописи—вполнѣ ирландская; ново только употребле-

ніе золотой и серебряной шрафировки. Но сидячія фигуры евангелистовъ (см. рис. на этой стр.), по своимъ формамъ и манерѣ письма, уже очень далеки отъ каллиграфическаго стиля ирландскихъ изображеній. Въ нихъ отражается непосредственное вліяніе Рима, связь съ которымъ меровингскаго времени не подлежитъ сомнѣнію (см. выше стр. 53). Тому же стилю принадлежитъ великолѣпное кельтско-англо-саксское Евангеліе, принадлежащее Императорской Публичной Библіотекѣ въ С.-Петербургѣ.

При королѣ Альфредѣ (871—901), Нортумберлендъ подпалъ франкскому вліянію. Возникла чисто англо-саксская школа миніатюрной живописи. По заказу епископа винчестерскаго Этельуольда написанъ, между 963 и 964 гг., великолѣпный, украшенный 30 миніатюрами величиною въ листъ, „Сборникъ церковныхъ благословеній“ (Бенедикціоналъ), принадлежащій теперь герцогу Девонширскому. Поля этой рукописи заполнены каролингскимъ лиственнымъ орнаментомъ, а миніатюры, сюжеты которыхъ по большей части взяты изъ земной жизни Спасителя, исполнены въ нѣмецкомъ живописномъ стилѣ оттоновскаго времени.

„Евангелистъ Іоаннъ“, одна изъ миніатюръ въ Евангеліи Кётберта, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. По І.—Л. Проперту.

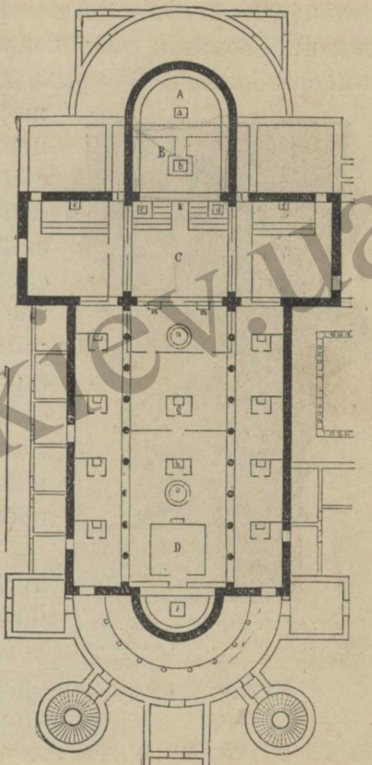
Такимъ образомъ, въ XI-мъ и XII-мъ столѣтіяхъ, и въ Англіи была подготовлена почва для дальнѣйшихъ успѣховъ искусства. Какъ ирландско-англо-сакское искусство вліяло на языческій скандинавскій Сѣверъ, указано въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626—627), и мы уже видѣли, что ирландско-скандинавское искусство, тотчасъ же послѣ обращенія короля Гаральда въ христіанство, стало примѣшивать къ ленточнымъ и животнымъ сплетеніямъ нѣкоторые христіанскіе мотивы. На руническомъ камнѣ изъ Іеллинге, поставленномъ Гаральдомъ въ память его родителей, изображенъ Христосъ въ позѣ распятаго (т. I, табл. при стр. 611), поддерживаемый переплетающимися лентами. Такимъ образомъ, одно изъ послѣднихъ произведеній языческаго искусства скандинавскаго Сѣвера сдѣлалось однимъ изъ первыхъ произведеній его христіанскаго искусства.

3. Искусство каролингской и оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 гг.

А. Зодчество.

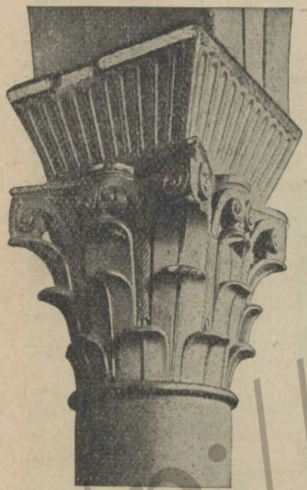
Изъ всѣхъ государствъ, основанныхъ въ Европѣ германцами въ эпоху великаго переселенія народовъ, государство франковъ оказалось

самымъ сильнымъ и сыграло наиболѣе важную роль какъ въ осуществленіи культурныхъ и политическихъ задачъ того времени, такъ и въ развитіи изобразительныхъ искусствъ, которое вело къ новымъ художественнымъ формамъ, соотвѣтствовавшимъ новому содержанію. Франкское государство, занимавшее вначалѣ западъ нынѣшней Германіи и сѣверо-востокъ нынѣшней Франціи, и постепенно охватившее всю Францію и значительную часть сѣверной и южной Германіи, уже въ меровингское время господствовало надъ всей областью распространенія „римскаго провинціальнаго искусства“ (см. т. I, стр. 618); въ Галліи, это искусство—вѣроятно, подъ непосредственнымъ восточно-христіанскимъ вліяніемъ, проникавшимъ частью черезъ Равенну, частью, какъ думаетъ Стриговскій, чрезъ Марсель, — уже въ меровингское время сдѣлалось искусствомъ древне-христіанскимъ, но съ своеобразнымъ отпечаткомъ (см. выше, стр. 46); наслѣдіемъ этого меровингскаго искусства франкское государство жило еще и въ каролингскую эпоху. Каролингское, какъ и оттоновское, искусство было далеко отъ того, чтобы сознательно созидать на новомъ, германскомъ основаніи; напротивъ того, искусство этихъ эпохъ, въ сущности консервативное, стремилось продолжать тридиціи христіанской древности. Отсюда родилось въ наукѣ представленіе о „каролингскомъ ренессансѣ“, который на самомъ дѣлѣ былъ, въ противоположность оттоновскому, скорѣе пережиткомъ стараго, чѣмъ „возрожденіемъ“. Тѣ специфически-германскіе элементы, которые содержатся въ каролингскомъ искусствѣ на ряду съ элементами эллинистическими и восточными, восприняты имъ скорѣе безсознательно; но эти элементы, несомнѣнно существующіе вели къ плодотворнымъ новообразованіямъ. Тогда какъ свѣтское, придворное искусство держалось больше старины, религіозное искусство, воздѣлывавшееся главнымъ образомъ въ бенедиктинскихъ монастыряхъ, но пользовавшееся также поддержкой и покровительствомъ парижскаго и ахенскаго дворовъ, во многихъ случахъ шло своими собственными путями и выработало—особенно въ зодчествѣ—соотвѣтственно практическимъ и идейнымъ потребностямъ рядъ нововведеній, предварявшихъ „романскій“ стиль послѣдующей эпохи. Хотя такой знатокъ средневѣковой архитектуры, какъ Дегіо, на основаніи плановъ многихъ



Планъ Санктъ-Галленскаго аббатства при бл. 820 г. По Г. Дегіо и Г фонъ- Бецольду.

церквей каролингской эпохи, называетъ каролингское искусство уже „романскимъ“, мы считаемъ однако болѣе удобнымъ разсматривать и каролингское, и оттоновское искусства, въ виду ясно выраженнаго въ нихъ тяготѣнія къ древности, какъ особый, до-романскій отдѣлъ исторіи искусства. Въ каролингскій періодъ, въ центрѣ художественнаго движенія стоитъ Карлъ Великій, окруженный своими сподвижниками, среди которыхъ особенно выдаются дѣятельностью на пользу искусства Алькуинъ и Эйнгардъ. Въ оттоновское время, въ художественной жизни Германіи роль покровителей искусства играли великіе саксонскіе императоры, два Генриха и три Оттона; но истиными двигателями художественнаго развитія были въ ту пору высшіе церковные сановники, напр. архіепископъ трирскій Эгбертъ, епископъ констанцскій Гебгардъ II, епископъ гильдесгеймскій Бернвардъ, рейхенаускій аббатъ Витигово и др.; также и на западѣ франкскаго государства и въ Бургундіи церковное зодчество находило немалую поддержку въ лицѣ прелатовъ и монаховъ. Клюни, гдѣ аббатъ Одонъ, реформировавъ бенедиктинскій орденъ, основалъ въ 930 г. клюнійскую конгрегацію, уже тогда стало однимъ изъ центровъ духовнаго и художественнаго движенія, получившаго въ послѣдующую эпоху міровое значеніе.


Капитель колонны изъ церкви св. Юстина, въ Гёхтѣ на Майнцѣ. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

При меровингахъ, средоточіемъ франкской художественной жизни была сѣверо-восточная Францiя съ ея столицей, Парижемъ. И при каролингахъ, какъ доказано въ особенности Гуго Графомъ, западно-франкское церковное зодчество стояло во главѣ направленія, искавшаго новыхъ путей; но когда, къ концу VIII-го столѣтія, Карлъ Великій перенесъ свою резиденцію изъ Парижа въ Ахенъ, нѣмецкая часть франкскаго государства начала выступать на передній планъ и въ художественномъ отношеніи; вмѣстѣ съ тѣмъ, преобладаніе дворцоваго искусства вызвало здѣсь усиленіе „консервативнаго,“ какъ мы его назвали, направленія, которое только постепенно уступало мѣсто новымъ теченіямъ.

Зодчествомъ каролингско-оттоновской эпохи занималось много первоклассныхъ французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, опиравшихся въ своихъ изслѣдованіяхъ частью на литературные источники, частью на остатки старинныхъ зданій и на новѣйшія раскопки. Въ настоящее время имѣютъ значеніе капитальные труды Віолле-ле-Дюка, Ластейри, Шназе, Ребера, Эссенвейна, Риля, ф.-Дегіо и ф.-Бецольда, Боррмана и Нейвирта, а изъ монографій—преимущественно сочиненія Георга Шефера, Адама Гольцингера, Дегіо, Графа, Фр.-Як. Шмитта, Шлейнига и Эффмана.

То новое, что выработала франкская церковная архитектура, сводится главнымъ образомъ къ измѣненіямъ въ планѣ базилики. Прежде всего, чрезъ удлиненіе продольнаго корпуса за предѣлы трансепта, планъ базилики (ср. выше, стр. 22), изъ имѣющаго видъ **Т** превратился въ настоящій латинскій крестъ; церкви именно этого плана мы будемъ разумѣть, говоря о крестообразныхъ базиликахъ. Затѣмъ, въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ было двѣ могилы святыхъ-патроновъ, по примѣру нѣкоторыхъ древне - христіанскихъ храмовъ Востока (см. выше, стр. 28), противъ восточнаго хора нерѣдко устраивался западный хоръ одинаковой съ нимъ формы; чрезъ это пропадалъ ранне-христіанскій западный фасадъ съ его притворами, и главные входы перемѣщались на западные концы боковыхъ нефовъ, или на продольныя стороны. Церкви этого рода мы называемъ церквами съ двойнымъ хоромъ. Дальнѣйшій шагъ состоялъ въ томъ, что къ восточному трансепту прибавился второй, западный, чрезъ что форма креста, сторого говоря, была нарушена. Устройство подъ хоромъ крипты вмѣсто могилы мученика сдѣлалось теперь общимъ правиломъ; колокольни, помѣщавшіяся часто надъ средокрестіемъ (пересѣченіемъ продольнаго корпуса съ трасептомъ), вмѣстѣ съ присоединившимися къ нимъ вскорѣ боковыми башнями, стали постепенно органическими частями церкви. Во внутренности, колснны постепенно замѣнялись столбами вполнѣ или отчасти; въ послѣднемъ случаѣ, колонны и столбы чередовались въ ритмической послѣдовательности. Нефы въ эту эпоху еще не перекрывались сводами.

Ворота нартекса монастырской церкви въ Лоршѣ. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

Нѣкоторыя изъ перечисленныхъ особенностей, какъ извѣстно, появились еще въ западно-франкскихъ церквахъ меровингскаго времени; но въ полномъ своемъ развитіи, хотя и не по-

всюду одновременно, онѣ встрѣчаются впервые въ **каролингской архитектурѣ**, съ которой мы знакомы почти исключительно по литературнымъ источникамъ, собраннымъ Юліусомъ фонъ-Шлоссеромъ. Сюда относятся, напримѣръ, церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, оконченная перестройкой въ 775 г. Карломъ Великимъ, и знаменитая церковь св. Рихарія въ монастырѣ Centula (теперь Сенъ-Рикье), близъ Амьена, постройка которой началась въ 793 г. Эти церкви имѣли въ планѣ крестообразный видъ и уже вполнѣ развитый двойной хоръ. Каролингская церковь, построенная въ IX-мъ столѣтіи на мѣстѣ базилики св. Мартина въ Турѣ (см. выше, стр. 46), предваряла романскій стиль иными архитектурными особенностями: согласно изслѣдованіямъ де-Ластейри, въ ней уже имѣлся хоровой обходъ съ „вѣнцомъ капеллъ“ и, кромѣ трехъ восточныхъ башенъ, еще двѣ башни по бокамъ западнаго фасада.

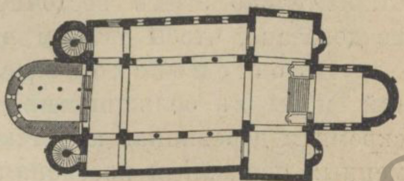
Композитная капитель Лоршскаго нартекса. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

На нѣмецкой почвѣ, въ новомъ стилѣ, вѣроятно, прежде всего была построена церковь знаменитаго бенедиктинскаго монастыря въ Санктъ-Галленѣ. Въ тамошней библіотекѣ сохранился планъ церкви (см. рис. на стр. 115) и монастырскихъ зданій приблизительно 820 года; здѣсь мы имѣемъ передъ собою образецъ каролингской колонной базилики съ трансептомъ и двумя хорами, въ которой выказалось большинство вышеуказанныхъ особенностей. Подобный планъ сложился скорѣе на западѣ, чѣмъ на рейнско-гессенскомъ сѣверѣ; это подтверждаютъ результаты новѣйшихъ изслѣдованій, изъ которыхъ явствуетъ, что нѣмецко-франкскимъ церквамъ каролингской эпохи была еще неизвѣстна настоящая крестообразная форма.

Отчасти сохранились двѣ небольшія базилики, основанныя Эйнгардомъ, исторіографомъ Карла Великаго, нечуждымъ искусству: въ Штейнбахѣ, близъ Михельштадта, 827 года, и въ Зелигенштадтѣ, 828 года. На нихъ походила базилика св. Михаила на Святой Горѣ, близъ Гейдельберга, заложенная въ 883 г. Всѣ эти церкви, повидимому, имѣли планъ въ видѣ **Т**, атрій, подобный имѣвшемуся при древне-христіанскихъ базиликахъ, и столбы вмѣсто колоннъ. Изъ колонныхъ базиликъ, къ храмамъ того же рода относится сохранившаяся въ существенныхъ своихъ частяхъ церковь св. Юстина (см. рис. на стр. 116), въ Гехстѣ на Майнѣ, сооруженная около 840 г.; возможно, что и перестроенная въ 844 г. церковь Корвейскаго монастыря, на Везерѣ, филіальной обители знаменитаго западно-франкскаго монастыря Корби, была также колонной базиликой; на это указываютъ четыре коринѳскія колонны соору-

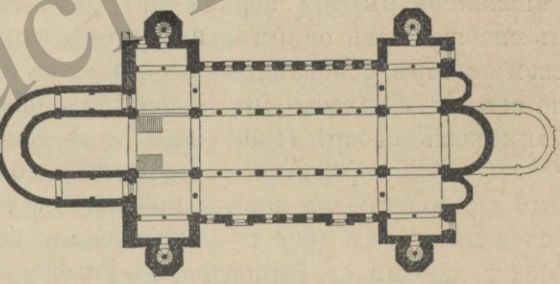
http://dlib.kiev.ua/

женной около 1000 г. западной части зданія—колонны, которыя, какъ доказано Нордгоффомъ, суть единственные остатки каролингской церкви. Еще древнѣе церковь въ Лоршѣ на Бергштрасе, освященная въ 774 г. въ присутствіи Карла Великаго. Сохранились отъ нея только ворота нартекса, быть можетъ, даже воздвигнутыя нѣсколько позже (см. рис. на стр. 117); но это небольшое изящное сооруженіе даетъ намъ—именно потому, что оно сохранилось,—болѣе ясное понятіе о формахъ каролингской архитектуры, чѣмъ всѣ историческія свидѣтельства. Три низкія арки этихъ воротъ фланкированы четырьмя гладкими полуколоннами съ римскими композитными капителями (см. рис. на стр. 118). Невысокая стѣна надъ пролетами, съ тремя вверху полукруглыми окнами, расчленена десятью варварскими, смахивающими на каннелированныя іоническія, пилястрами,



Планъ церкви въ Гернроде, въ Гарцѣ. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

соединенными одна съ другою, вмѣсто арокъ, трехугольными перемычками. Карнизъ надъ композитными капителями полуколоннъ украшенъ рядомъ низкихъ и широкихъ стоячихъ листьевъ аканѳа. Мало замѣтный вѣнчающій карнизъ лежитъ на зубчатыхъ консоляхъ. Вся поверхность стѣны покрыта узоромъ на подобіе ковра, составленнымъ изъ бѣлыхъ и красныхъ камней, какъ мы это видѣли въ болѣе раннихъ меровингскихъ постройкахъ. Въ архитектурѣ этихъ воротъ перемѣшаны римско-эллинистическіе, восточные и франкскіе элементы, но зачатки романскаго стиля почти совсѣмъ отсутствуютъ.



Планъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

Лоршскія ворота — еще вполнѣ древне-христіанское сооруженіе. Однако строившій ихъ франкскій зодчій нѣсколько погрѣшилъ въ пропорціяхъ, а въ облицовкѣ стѣнъ и въ зигзагахъ надъ пилястрами сообразовался съ національнымъ вкусомъ, который могъ быть и независимъ отъ дальне-восточныхъ вліяній. Самую церковь, уже давно разрушенную, мы должны представлять себѣ, какъ трехнефную базилику съ плоскимъ покрытіемъ, безъ трансепта. Въ пользу такой реконструкціи свидѣтельствуетъ первоначальный планъ церкви Спасителя, въ Верденѣ на Рурѣ, основанной еще въ 799 г. св. Людгеромъ, но оконченной только въ 875 г. Изслѣдованіями Эффмана установлено, что она была также трехнефной базиликой съ плоскимъ покрытіемъ и безъ поперечнаго нефа. Повидимому, это была древнѣйшая изъ нѣмецкихъ церквей, гдѣ въ среднемъ нефѣ колонны чередовались со столбами.

http://luclkiev.ua/

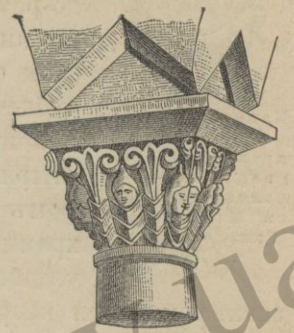
О формѣ прочихъ важнѣйшихъ нѣмецкихъ базиликъ каролингскаго времени мы знаемъ исключительно по литературнымъ источникамъ. Старая бенедиктинская церковь въ Фульдѣ (792—819), усыпальница св. Бонифація, представляла въ планѣ колонную базилику съ двойнымъ хоромъ и двумя криптами; два хора имѣла также построенная въ 831—850 гг. церковь Герсфельдскаго аббатства. Равнымъ образомъ, постройка, легшая въ основаніе кельнскаго собора, въ первой половинѣ IX-го столѣтія имѣла, повидимому, восточный и западный хоры. Но и относительно этихъ восточно-франкскихъ церквей каролингской эпохи не доказано, чтобы онѣ имѣли крестообразную форму.

Въ оттоновское время, на почвѣ Германской имперіи, гдѣ до той поры въ большинствѣ мѣстностей была въ ходу исключительно скромная деревянная архитектура, получили повсюду преобладаніе каменныя церковныя постройки, и хотя дошедшія до насъ большія епископальныя базилики X-го и первыхъ десятилѣтій XI-го столѣтія по большей части были перестроены въ эпоху зрѣлаго средневѣковья, однако ихъ первоначальныя очертанія выступаютъ изъ-подъ болѣе позднихъ наслоеній явственнѣе, чѣмъ въ каролингскихъ базиликахъ. Здѣсь уже довольно часто встрѣчаются настоящія крестообразныя церкви, съ развитымъ хоромъ и трансептомъ. Два хора можно различить напр. въ заложенной въ 960 г. церкви въ Гернроде въ Гарцѣ (см. рис. на стр. 119), въ снабженномъ однимъ, и притомъ западнымъ, трансептомъ, аугсбургскомъ соборѣ, основанномъ въ 994 г., въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на островѣ Рейхенау (на Боденскомъ озерѣ), заложенной въ 1000 г., въ майнцкомъ соборѣ (1009—1036), гдѣ также всего одинъ западный трансептъ, и въ вормскомъ соборѣ (996—1018), имѣющемъ одинъ, восточный трансептъ; два хора и вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ крипты имѣются въ основанномъ въ 1004 г. бамбергскомъ соборѣ и въ отстроенной около 1052 г. церкви св. Эммерана, въ Регенсбургѣ, два трансепта—въ церкви св. Панталеона, въ Кёльнѣ, 980 г., два трансепта и два хора — въ соборѣ Миттельцелля, на островѣ Рейхенау (988—997), и въ великолѣпной церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (1001—1033; см. рис. на стр. 119), сооруженной высокоталантливымъ епископомъ Бернвардомъ. Устройство двухъ хоровъ вмѣсто одного понятно собственно только въ монастыряхъ, но не въ приходскихъ церквахъ, которыя требовали, чтобы главный входъ находился противъ алтаря, и чтобы чрезъ то облегчался доступъ въ храмъ сразу большому числу вѣрующихъ. Когда въ Германіи, со средины XI-го столѣтія, начала развиваться городская жизнь, и вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлалась интенсивнѣе и церковно-приходская, церкви съ двумя хорами снова стали выходить изъ употребленія.

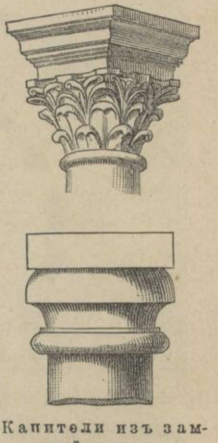
Надо сказать, что и въ оттоновскую эпоху базилики еще не имѣли крестовыхъ сводовъ, если не считать нѣсколькихъ случаевъ, на которые указываетъ Дегіо и въ которыхъ такими сводами были перекрыты боковые нефы. Только надъ криптой обыкновенно устраивался сводча-

http://luch.kiev.ua/

тый потолокъ; такой криптообразный характеръ имѣетъ нижній этажъ двухэтажнаго западнаго хора церкви Корвейскаго аббатства (около 1000 г.), считающійся самымъ древнимъ сводчатымъ церковнымъ помѣщеніемъ въ Германіи; а такъ какъ крипты были помѣщенія съ нефами одинаковой высоты, то древнѣйшая перекрытая крестовыми (куполообразными) сводами церковь Германіи, капелла св. Варѳоломея въ Падерборнѣ (1017), должна быть признана не базиликой, а церковью зальной системы (Hallenkirche). Типичныя нѣмецкія базилики оттоновскаго времени съ чередующимися подпорами, каковы, напр., изъ упомянутыхъ выше, изящная церковь съ эмпорами въ Гернроде, въ которой столбы правильно чередуются съ колоннами, и монументальная церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, гдѣ между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, имѣли совершенно плоскій деревянный потолокъ; даже современныя имъ сѣверно-французскія церкви, напр. извѣстная, какъ „basse oeuvre“ старая массивная базилика со столбами въ Бове (987—998) и церковь св. Ремигія въ Реймсѣ (1005—1049), имѣютъ по крайней мѣрѣ надъ среднимъ нефомъ или плоскій потолокъ, или совершенно открытыя кровельныя стропила. Въ церкви св. Ремигія поперечными коробовыми сводами перекрыты нижніе боковые нефы, отдѣленные отъ средняго нефа столбами, но не эмпоры, въ которыхъ столбы красиво чередуются съ колоннами. Въ Клюнійскомъ аббатствѣ, освященная въ 981 г., церковь аббата Майола представляла собою также колонную базилику съ плоскимъ покрытіемъ. На югѣ Франціи, гдѣ отдѣльныя формы въ эту эпоху были еще совершенно античныя или умышленно подражали античнымъ, своды, правда, встрѣчаются, но въ такомъ видѣ, который не имѣлъ никакого вліянія на развитіе собственно „романскаго стиля“. Средній нефъ перекрывался коробовымъ сводомъ, боковые нефы — полукоробовыми сводами, передававшими дальше боковой распоръ стѣнъ средняго нефа. Примѣры того въ X-мъ столѣтіи мы встрѣчаемъ въ церкви монастыря Сенъ-Гилемъ-дю-Дезеръ (въ Нижнемъ Лангедокѣ) и въ старомъ соборѣ, въ Вэзонѣ. Въ церкви св. Филиберта въ Турню, въ Бургундіи, покоящейся на массивныхъ круглыхъ столбахъ средній нефъ перекрытъ поперечными коробовыми сводами. Но и эти постройки могутъ считаться скорѣе церквами зальной системы, чѣмъ базиликами.



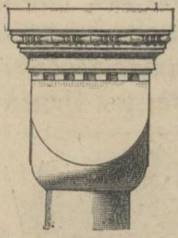
Капитель колонны изъ церкви въ Гернроде. По Р. Доме.



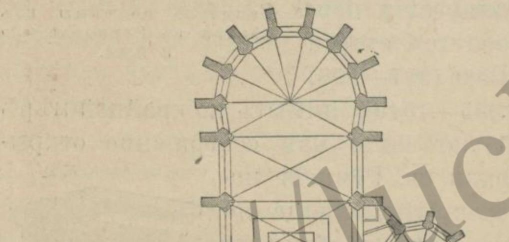
Капители изъ замковой церкви и изъ церкви Виперта въ Кведлинбургѣ. По Р. Доме.

Въ Провансѣ и въ Аквитаніи встрѣчаются, какъ особыя формы, однонефныя церкви съ коробовыми сводами, напоминающія собою ана-

логичныя сѣверо-испанскія постройки (см. выше, стр.106). Но и для этого рода церквей годы ихъ сооруженія только съ послѣдней трети XI-го вѣка становятся извѣстны съ достовѣрностью.

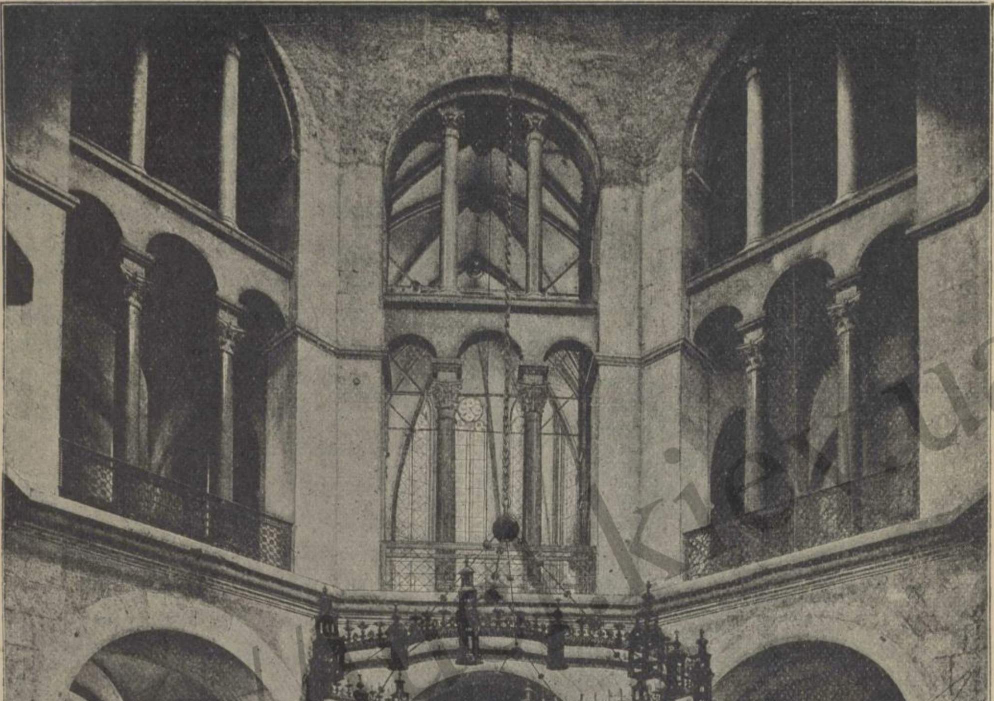

Капитель одной изъ самыхъ древнихъ (Бернвардовскихъ) колоннъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. По Доме.

Впрочемъ, и въ нѣмецкомъ зодчествѣ, въ теченіи всего этого періода, отдѣльныя архитектурныя формы въ существенныхъ своихъ чертахъ представляются еще до-романскими. Капители колоннъ по большой части напоминаютъ коринѳскія, рѣже — іоническія; аттическія базы еще не имѣютъ грифовъ (угловыхъ листиковъ). Антаблементъ надъ относящимися приблизительно къ 844 г. колоннами въ западной части церкви Корветскаго монастыря — совершенно античный, съ дентикулами и шнуромъ перловъ. Колонны упомянутой выше, хорошо сохранившейся церкви въ Гернроде, оттоновскаго времени, увѣнчаны чашевидными капителями, которыя усажены завивающимися вверху растительными стеблями и человѣческими головами (см. рис. на стр.121); одна изъ круглыхъ башенъ этой церкви украшена снаружи пилястрами, которыя, подобно тому, какъ въ Лоршѣ, соединены между собой не арками, а трехугольными фронтонами. Капитель съ перевернутымъ эхиномъ, „грибовидная“ капитель по терминологіи Дегіо, встрѣчающаяся въ западной части крипты (997—1021) замковой церкви, въ криптѣ церкви Виперта, въ Кведлинбургѣ, (см. рис. на стр. 121), въ эссенскомъ соборѣ и въ монастырской церкви въ Верденѣ на Рурѣ, является скорѣе искаженіемъ, чѣмъ преобразованіемъ извѣстныхъ намъ формъ. Надставки, похожія на импоты, заимствованныя, несомнѣнно, изъ Равенны, мы находимъ на капителяхъ колоннъ въ ингельгеймскомъ дворцѣ Карла Великаго и въ базиликѣ св. Юстина въ Гехстѣ (см. рис. на стр. 116). Романскія, закругленныя внизу кубовидныя


Планъ ахенскаго собора. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

капители встрѣчаются въ Германіи лишь изрѣдка и, по изслѣдованіямъ Дегіо, прежде всего въ западной части эссенскаго собора, затѣмъ въ очень простой формѣ, но съ античнымъ шнуромъ перловъ

и дентикулами, на двухъ взятыхъ изъ стараго храма колоннахъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (см. рис. на стр. 121), аттическія базы которыхъ еще не имѣютъ грифовъ.



Внутренность ахенскаго собора. Съ фотографіи Штенгеля и Ко, въ Берлинѣ.

Совершенно иная картина сѣвернаго ранне-средневѣковаго зодчества развернется передъ нашими глазами, если мы взглянемъ, начиная съ VIII-го столѣтія, на центральныя постройки каролингской

имперіи. Въ нихъ съ полной ясностью обнаруживается связь всей каролингско-оттоновской архитектуры съ древнимъ міромъ.

Главный памятникъ кипучей строительной дѣятельности Карла Великаго — построенный Эйнардомъ въ 796—804 гг. ахенскій соборъ, дворцовая церковь императора, предназначавшаяся быть его усыпальницей. Мы видѣли, что еще въ ранне-христіанское время усыпальницы обыкновенно сооружались по центральному плану. Ахенскій соборъ въ

Внутренность церкви св. Михаила въ Фульдѣ. Съ фотографіи К. Молленгуера, въ Фульдѣ.

своихъ основныхъ формахъ считается подражаніемъ равеннской церкви св. Виталія. Главные размѣры обѣихъ церквей приблизительно одинаковы; какъ въ той, такъ и въ другой, восемь среднихъ столбовъ поддерживаютъ арки, на которыхъ покоится увѣнчанный куполомъ барабанъ съ восемью арочными окнами. Однако, по мнѣнію Стриговскаго, эта основная архитектурная идея, давно нашедшая себѣ выраженіе въ искусствѣ дохристіанскаго и древне-христіанскаго Востока, могла еще раньше сооруженія ахенскаго собора пріобрѣсти право гражданства въ имперіи Карла Великаго. Ахенскіе зодчіе, благодаря своей дѣятельной практикѣ, могли самостоятельно дойти до той трезвости, до той послѣдовательности и широты художественнаго замысла, которыя поражаютъ насъ въ этомъ храмѣ. Во всякомъ случаѣ, отдѣльные архитектурные мотивы ахенскаго собора не имѣютъ ничего общаго съ церковью св. Виталія. Средній восьмиугольникъ былъ въ нижнемъ невысокомъ этажѣ окруженъ шестнадцатиугольнымъ обходомъ (см. рис. на стр. 122); чрезъ это въ планѣ обхода получились попеременно четырехугольники, перекрытые крестовыми сводами, и трехугольники, перекрытые трехпарусными сводами. Второй этажъ высоко поднимается надъ эмпорами; его восемь арокъ на столбахъ, открывающіяся въ восьмиугольное среднее пространство, вдвое выше арокъ нижняго этажа. Надъ восьмиграннымъ барабаномъ высится восьмигранный же куполъ, безъ пандантивовъ. Всѣ карнизы—крайне простого профиля. Главное украшеніе внутренности собора составляла роскошная мозаика, не сохранившаяся до нашего

http://rcl.kiev.ua/

времени; однако въ соборѣ не было недостатка и въ архитектурныхъ декоративныхъ элементахъ. Такъ, здѣсь были поставлены великолѣпныя колонны, выписанныя Карломъ Великимъ изъ Рима и Равенны (см. рис. на стр. 123) .Каждая изъ восьми высокихъ арокъ, которыми верхній этажъ открывается въ среднее пространство, раздѣлена поперечной балкой пополамъ; каждая половина украшена вышеупомянутыми колоннами, изъ которыхъ нижнія соединены между собою и со стѣнами заключающей ихъ въ себѣ арки небольшими полуциркульными арками, а верхнія, по образцу оконъ въ константинопольской св. Софіи, упираются прямо въ изгибъ главныхъ арокъ. Балюстрадой верхней галереи со стороны средняго пространства служатъ стильныя бронзовыя рѣшетки; ихъ узоры, состоящіе изъ красиво-переплетающихся столбиковъ и перекладинъ. обрамлены пилястрами въ античномъ родѣ и рядами аканѳовыхъ листьевъ и усажены розетками. Эти рѣшетки, равно какъ и простыя, массивныя бронзовыя двери, украшенныя только львиными головами, вылиты въ самомъ Ахенѣ.

Это величественное зданіе возбуждало общее удивленіе и послужило образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церквей. Капелла нимвегенскаго замка дошла до насъ, не сохранивъ своего первоначальнаго плана; церковь св. Іоанна въ Люттихѣ (978 г.) перестроена въ стилѣ барокко; не сохранились также шестиугольныя церкви въ Вимпфенѣ и въ Мецѣ, (Фр.-Як. Шмидтъ называетъ ихъ шестиугольными базиликами) вслѣдствіе того, что онѣ были окружены болѣе низкимъ двѣнадцатиугольнымъ обходомъ, равно какъ и десятиугольная крестильня вормскаго собора; но прекрасно сохранился трехсторонній западный хоръ эссенскаго собора (между 947 и 1000 гг.), во внутреннемъ видѣ котораго повторяются три стороны ахенскаго восьмиугольника съ капителями его колоннъ коринѳскаго характера. Поразительно вѣрную копію ахенскаго собора представляетъ собою внутренность—снаружи, правда, не шестнадцатигранной, а только восьмигранной, — церкви въ Оттмарсгеймѣ, въ Эльзасѣ, построенной между 1000 и 1050 гг. Но капители колоннъ здѣсь уже не коринѳскія, а кубовидныя, романскія. Впрочемъ, нельзя утверждать, чтобы всѣ эти постройки были непремѣнно подражаніями ахенской придворной церкви; онѣ могли и прямо восходить къ тѣмъ образцамъ, какъ и эта послѣдняя. Совершенно независимо отъ нея была построена заложенная въ 806 г. и, къ сожалѣнію, разрушенная въ 1463 г. церковь въ Сенъ-Жерминьи-де-Пре (въ департ. Луары), Своимъ планомъ, состоявшимъ изъ девяти квадратовъ, съ возвышеннымъ среднимъ квадратомъ, она напоминала византійскую церковь въ Россано, въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 98). Ея подковообразныя арки и полукруглыя ниши на каждой сторонѣ Стриговскій сопоставляетъ съ соотвѣтственными элементами армянской архитектуры (см. стр. 32). Наконецъ, часто упоминаемая историками искусства, хорошо сохранившаяся небольшая церковь св. Михаила въ Фульдѣ (820—822 гг.),

http://kuchkiev.ua/

(см. рис. на стр. 124), хотя и принадлежитъ, подобно ахенскому собору, къ нѣмецкимъ центральнымъ церквамъ ранняго средневѣковья, однако, будучи круглой, съ кольцеобразнымъ обходомъ, можетъ быть отнесена скорѣе къ тому же типу, какъ и церковь св. Констанціи или Санъ-Стефано-Ротондо, въ Римѣ. Внутренняя окружная стѣна верхняго этажа поддерживается восемью колоннами съ аттическими базами и низкими импостными капителями. Но короткая средняя колонна, подпирающая сводъ крипты, увѣнчана грубой іонической капителью.

О дворцовыхъ постройкахъ Карла Великаго въ Ахенѣ, Нимвегенѣ и Ингельгеймѣ мы не можемъ составить себѣ вполнѣ яснаго представленія даже послѣ изслѣдованій Ребера, Клемена и др., результаты которыхъ сведены вмѣстѣ К. Симономъ. Въ майнцкихъ музеѣ и соборѣ хранятся остатки ингельгеймскихъ колоннъ. Но въ описаніяхъ резиденцій каролингскихъ и оттоновскихъ императоровъ, которыя оставлены лѣтописцами этихъ эпохъ, то и дѣло упоминается о великолѣпныхъ сооруженіяхъ, богато украшенныхъ античными колоннами, мраморомъ и благородными металлами, и уже одно преданіе о томъ, что Карлъ Великій для своихъ построекъ въ Ахенѣ, а Оттонъ Великій еще въ 963 г. для магдебургскаго собора (теперь пришедшаго въ развалины), заставляли перевозить чрезъ Альпы тяжелыя античныя колонны, свидѣтельствуетъ объ единствѣ художественныхъ стремленій всего каролингско-оттоновскаго вѣка. Эти стремленія, разумѣется, существовали только въ томъ верхнемъ слоѣ общества, для котораго латынь была офиціальнымъ языкомъ; народное же зодчество, отъ котораго не сохранилось никакихъ слѣдовъ, оставалось попрежнему деревяннымъ, а его орнаментику мы должны представлять себѣ, какъ производную отъ меровингской ленточной и животной орнаментики: въ рукописяхъ того времени взаимная связь этихъ двухъ орнаментикъ очевидна.

Б. Живопись.

Монументальная стѣнная живопись, пересаженная на почву Галліи, Британіи и Германіи вмѣстѣ съ итальянскимъ церковнымъ зодчествомъ, никогда не переставала быть воздѣлываемой на Западѣ. Правда, идеи иконоборства находили себѣ отзвукъ и на берегахъ франкскаго Рейна. Карлъ Великій, по своей германской натурѣ, былъ противникомъ иконопочитанія. Когда византійская императрица Ирина, на второмъ никейскомъ соборѣ, добилась возстановленія иконопочитанія на Востокѣ (въ 787 г.), и торжествующій папа (Адріанъ I) сообщилъ королю франковъ опредѣленія этого собора, Карлъ Великій отвѣтилъ на это обнародованіемъ знаменитыхъ „Каролингскихъ Книгъ“, которыя навсегда останутся цѣннымъ памятникомъ германскаго духа. Поклоненіе иконамъ было осуждено, но украшеніе церквей и монастырей священными изображеніями дозволено и даже одобрено. Зная образъ мыслей Карла Великаго, мы не имѣемъ основанія предполагать (какъ

http://rucl.kiev.ua/

справедливо указалъ на то Яничекъ), чтобы онъ смотрѣлъ на покровительство церковной живописи, какъ на одну изъ задачъ своей жизни; на самомъ дѣлѣ, при внимательномъ разсмотрѣніи относящихся до каролингскаго искусства литературныхъ источниковъ, по которымъ только и можно знакомиться съ монументальной живописью разсматриваемаго времени, оказывается, что наиболѣе прославленныя произведенія, каковы напр. картины императорскаго двора въ Ахенѣ, изображавшія, на ряду съ аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, испанскія войны Карла Великаго, серіи ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ сценъ, украшавшія стѣны ахенскаго собора, или картины на сюжеты изъ всемірной исторіи, которыми были украшены залы ингельгеймскаго дворца, были написаны не при Карлѣ Великомъ, а при его преемникахъ.

Для знакомства съ исторіей каролингской живописи особенно важны сочиненія Фр. Лейтшу, Губ. Яничека и Юл. фонъ-Шлоссера, которые собрали сохранившіеся отъ того времени „tituli", т. е. подписи подъ картинами, приведенныя въ стихи величайшими учеными эпохи. Всѣ эти надписи и описанія составлены полатыни. И въ художественныхъ темахъ, такъ же, какъ въ языкѣ надписей, сказалось античное вліяніе. Мы узнаемъ напр., что фигуры земли въ видѣ „Кибелы" съ градской короной (corona muralis) на головѣ, или головы четырехъ вѣтровъ съ надутыми щеками, играли въ каролингской живописи извѣстную роль, несмотря на прямое запрещеніе Карла Великаго изображать эти языческія олицетворенія природы.

Живописцы каролингскаго времени были не итальянцы и не греки, а нѣмецкіе монастырскіе художники. Сообщаютъ, правда, что Оттонъ III поручилъ итальянскому мастеру Іоанну украсить куполъ ахенскаго собора (около 997 г,); но тутъ дѣло шло о мозаичныхъ работахъ, въ которыхъ франки были менѣе искусны. Имена такихъ живописцевъ, каковы напр. Брунъ въ Фульдѣ, Мадалольфъ въ Фонтанеллѣ (St. Wandrille),—несомнѣнно германо-франкскія; родомъ германцы были и живописцы, призванные во второй половинѣ IX-го столѣтія изъ монастыря Рейхенау въ Санктъ-Галленъ.

Въ оттоновское время, когда Германія и Франція уже были отдѣльными государствами, но руководящую роль и въ политикѣ, и въ искусствѣ играла Германія на востокъ отъ Рейна, гдѣ, вмѣстѣ съ возрастаніемъ числа церквей, получала все бо̀льшее и бо̀льшее распространеніе монументальная церковная живопись. Изъ письменныхъ памятниковъ мы узнаемъ, напримѣръ, что въ церкви Петерсгаузена, близъ Констанца, были изображены, слѣва отъ входа, ветхозавѣтныя сцены, справа—новозавѣтныя; согласно самому обширному изъ дошедшихъ до насъ цикловъ „титуловъ", составленному около 1021 г, монахомъ-бенедиктинцемъ Эккегардомъ IV, ветхозавѣтными и новозавѣтными изображеніями былъ украшенъ также майнцскій соборъ. Отъ этого и, можетъ быть, даже нѣсколько болѣе ранняго времени сохранилась въ Гер-

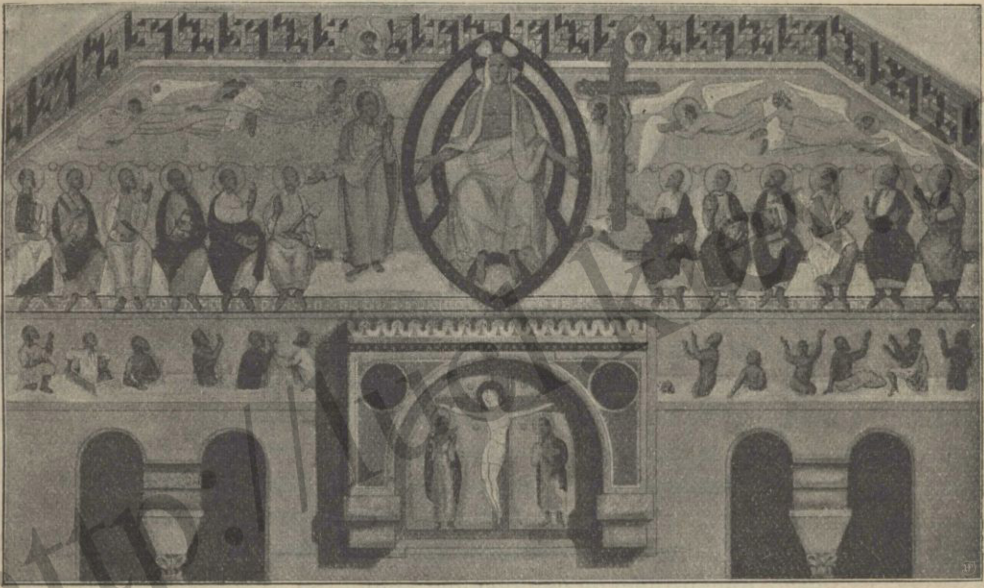
http://luci.kiev.ua/

маніи, въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на томъ самомъ островѣ Рейхенау, откуда, какъ мы только-что видѣли, въ каролингскую эпоху призывались живописцы въ Санктъ-Галленъ, стѣнная роспись, которая цѣннѣе всѣхъ письменныхъ свидѣтельствъ. Здѣсь уже мы стоимъ на твердой почвѣ. Сохранились нетолько фрески, но и подписи подъ ними. Къ сожалѣнію, фрески пришли отъ времени въ такое состояніе, что копіи съ нихъ, изданныя Адлеромъ, Краусомъ и Борманомъ, едва ли не поучительнѣе самыхъ оригиналовъ. Лучше другихъ сохранились фрески на верхнихъ внутреннихъ стѣнахъ средняго нефа, написанныя между 985 и 990 гг.; въ настоящее время онѣ затянуты полотномъ, на которомъ воспроизведены въ копіяхъ. Эти фрески изображаютъ важнѣйшія чудеса Спасителя; на южной сторонѣ, въ четырехъ панно, расположен-

Воскрешеніе Лазаря, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Рейхенау. По Ф.-Кс. Краусу.

ныхъ попарно, въ два ряда, представлены: 1) Воскрешеніе Лазаря (см. рис. на этой стр.), 2) Исцѣленіе кровоточивой и Воскрешеніе дочери Іаира, 3) Воскрешеніе сына наинской вдовы и 4) Исцѣленіе десяти прокаженныхъ; на сѣверной сторонѣ, также въ четырехъ панно,—Изгнаніе бѣса близъ Герасы, Исцѣленіе страждущаго водяною болѣзнью, Укрощеніе бури на морѣ и Исцѣленіе слѣпорожденнаго. Кромѣ того, въ промежуткахъ оконъ помѣщены изображенія апостоловъ, реставрированныя въ готическую эпоху, а ниже, между арками,—круглые медальоны съ погрудными фигурами пророковъ. Восемь главныхъ фресокъ окаймлены сверху и снизу полосами роскошнаго, затѣйливо-переплетающагося и разработаннаго перспективно меандра позднe-античнаго стиля, а съ боковъ—бордюрами, орнаменты которыхъ—частью античнаго характера (искаженные завитки аканѳа и полосы розетокъ), частью же переходятъ въ средневѣковыя формы. Библейскіе сюжеты, встрѣчающіеся еще въ древне-христіанскихъ фрескахъ и мозаикахъ, здѣсь болѣе развиты и обильны фигурами. Сцены исцѣленія слѣпорожденнаго и страж-

дущаго водяною болѣзнью скомпонованы сравнительно спокойно и плавно. Воскрешеніе наинскаго юноши и Изгнаніе бѣса сочинены съ большимъ драматизмомъ. О глубинѣ заднихъ плановъ нѣтъ и рѣчи, хотя въ рисункѣ зданій можно иногда замѣтить попытки на перспективу въ поздне-античномъ духѣ. Одежды — античныя. Христосъ изображенъ въ видѣ безбородаго юноши. Пропорціи фигуръ невѣрны, формы тѣла тощи, а тѣлодвиженія совершенно неестественны. При первомъ же взглядѣ на картины бросаются въ глаза горизонтальныя цвѣтныя полосы на ихъ фонѣ: вверху темно-синія, въ срединѣ зеленовато-голубыя, внизу коричневыя. Объясненіе для этихъ полосъ всего естественнѣе искать



Страшный Судъ, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Оберцеллѣ. По Г. Яничеку.

въ томъ, что художникъ не понималъ лучшихъ образцовъ, которыми пользовался и въ которыхъ синева неба книзу постепенно блѣднѣла, а окраска земли постепенно переходила въ тонъ неба.

Что этотъ рядъ композицій—не рейхенауское изобрѣтеніе, а долженъ быть разсматриваемъ, какъ продолженіе ранне-христіанскаго искусства, остроумно доказано Шмарсовомъ на основаніи ихъ расположенія. Характеристичныя черты византійско-греческой живописи здѣсь столь же незамѣтны, какъ и непосредственное вліяніе монастыря Монте-Кассино, разсадника бенедиктинскаго искусства. Но если бы въ Галліи и Германіи сохранилась болѣе древняя христіанская стѣнная живопись, мы были бы, быть можетъ, въ состояніи опредѣлить переходныя ступени къ этому живописному стилю, который вообще является одичалымъ античнымъ. То же самое можно сказать и о фрескахъ на наружной сторонѣ западной стѣны, которыя въ настоящее время почти совершенно погибли, несмотря на то, что защищены выступомъ стѣны. Внизу, въ

средней нишѣ, изображенъ распятый Христосъ со стоящими у креста Богоматерью и ап. Іоанномъ; вверху, всю ширину стѣны занимаетъ древнѣйшее изъ сохранившихся на сѣверѣ отъ Альповъ монументальное изображеніе Страшнаго Суда (см. рис. на стр. 129). Посрединѣ возсѣдаетъ на престолѣ безбородый Спаситель, окруженный миндалевиднымъ нимбомъ (т. наз. мандорлой); подлѣ него, справа, стоитъ Богоматерь, слѣва—ангелъ съ большимъ крестомъ. Ниже, сидятъ на длинныхъ прямыхъ скамьяхъ двѣнадцать апостоловъ въ различныхъ позахъ, по шести съ каждой стороны. Во фризѣ, подъ ними, изображены разверзающіяся могилы съ выходящими изъ нихъ мертвецами, симметрично распредѣленными по обѣимъ сторонамъ. Здѣсь представленъ моментъ, предшествующій Суду: на сценѣ еще нѣтъ ни адскихъ мукъ, ни блаженства праведниковъ. Въ композиціи, которая въ цѣломъ не лишена торжественности и величественности, отразилось ожиданіе кончины міра, заставлявшее около 1000 г. трепетать всѣ сердца. Верхній бордюръ образуетъ снова пышный, затѣйливо переплетающійся меандръ со вставленными въ него съ той и другой сторонъ „мандорлы" двумя круглыми медальонами, въ которыхъ изображены головы античныхъ астральныхъ божествъ—солнца и луны.

Манера исполненія всѣхъ этихъ оберцелльскихъ фресокъ уже на пути къ превращенію живописи въ раскрашенный контурный рисунокъ, но иногда между отдѣльными тонами еще нѣтъ черныхъ границъ; на складки одеждъ и на волосы положены тѣни. О моделировкѣ головъ, рукъ и ногъ—при теперешнемъ состояніи этихъ фресокъ — трудно сказать что-либо. Что касается до ихъ технической стороны, то онѣ, повидимому, были сперва подмалеваны на фонѣ стѣны аль-фреско, а потомъ на нихъ былъ наложенъ аль-секко слой красокъ, въ составъ которыхъ входило органическое связующее вещество, Трогающее душу содержаніе этихъ фресокъ и эффектное въ декоративномъ отношеніи распредѣленіе формъ и красокъ должны были производить сильное впечатлѣніе на зрителей.

Очень близки къ оберцелльскимъ фрески въ хорѣ капеллы св. Сильвестра, въ Гольдбахѣ, близъ Иберлингена, на Боденскомъ озерѣ. Онѣ были очищены отъ скрывавшей ихъ штукатурки только въ 1899 г. и изданы въ 1902 г. Фр.-Кс. Краусомъ. На восточной, сѣверной и южной стѣнахъ хора—по четыре сидячихъ фигуры апостоловъ. Посреди нихъ, вѣроятно, и здѣсь возсѣдалъ Христосъ-Судія міра, но Его изображеніе не сохранилось, Отдѣльныя панно, какъ въ Оберцеллѣ, окаймлены сверху и снизу полосами меандра. Въ виду того, что лики апостоловъ еще довольно тщательно моделированы тѣнями и бликами въ характерѣ позднеримской живописной техники, мы склонны считать эти фрески, сравнительно съ оберцелльскими ,скорѣе болѣе древними, чѣмъ болѣе поздними.

Къ первой половинѣ XI-го столѣтія, по мнѣнію Клемена, относится стѣнная живопись въ западной части эссенскаго собора (см. выше,

http://lucl.kiev.ua/

стр. 125) и роспись церкви Верденскаго аббатства (см. стр. 119). Въ куполѣ эссенскаго собора былъ изображенъ на синемъ фонѣ Страшный Судъ; другія части собора украшены изображеніями эпизодовъ изъ земной жизни Спасителя и фигурами ангеловъ. Въ Верденѣ сохранились величественныя фигуры святыхъ, стоящихъ на красномъ и зеленомъ фонахъ; контуры этихъ фигуръ—густые, коричневые. По этимъ скуднымъ остаткамъ верденскихъ и эссенскихъ фресокъ мы можемъ только догадываться о томъ, какова была связь между ихъ композиціями, и о существовавшей нѣкогда гармоніи ихъ красокъ. Но онѣ, вмѣстѣ съ еще болѣе ничтожными остатками живописи въ другихъ мѣстахъ, свидѣтельствуютъ, что всѣ сколько-нибудь значительныя церкви оттоновской эпохи были роскошно украшаемы стѣнною росписью.

Болѣе ясное представленіе мы можемъ составить себѣ о миніатюрной живописи въ рукописяхъ разсматриваемой эпохи,—живописи, которая была монастырскимъ искусствомъ въ буквальномъ смыслѣ слова, но еще болѣе, быть можетъ, искусствомъ диллетантскимъ, хотя нерѣдко ученые переписчики-монахи были вмѣстѣ съ тѣмъ живописцы со спеціальной подготовкой, или пользовались помощью такихъ живописцевъ.

Начальная буква D изъ „Missale Gellonense", въ Парижской Національной библіотекѣ. По Лекуа-де-ла-Маршу.

Франкскія рукописи меровингскаго времени не украшались миніатюрами, но иниціалы въ текстѣ уже были роскошно и искусно орнаментируемы; часто, какъ въ греческихъ рукописяхъ той же поры, иниціалы составлены изъ граціозно изогнутыхъ рыбъ, птицъ и другихъ животныхъ, иногда даже изъ частей человѣческаго тѣла. На ряду съ животными мотивами, въ орнаментаціи иниціаловъ видную роль игралъ древній геометрическій орнаментъ, а также ременная и ленточная плетенка мѣстнаго или англо-саксско-ирландскаго стиля, причемъ коричневый контурный рисунокъ, обыкновенно, лишь мѣстами иллюминированъ сурикомъ, коричневой или зеленой краской.

Нѣкоторыя рукописи этого рода уже предваряютъ каролингское искусство. Таковы написанный въ концѣ VIII-го столѣтія Служебникъ Парижской Національной библіотеки № 12.048 („Missale Gellonense"). D образовано изъ рыбы (см. рис. на этой стр.), N—изъ трехъ рыбъ, кусающихъ одна другую за хвостъ. Другіе иниціалы состоятъ изъ аистовъ со змѣями въ клювѣ, павлиновъ, пѣтуховъ, утокъ. Встрѣчаются также изображенія евангелистовъ во весь ростъ: Лукѣ, Марку и Іоанну даны головы символизирующихъ ихъ животныхъ (ср. стр. 111), и ихъ фигуры напоминаютъ древне-египетскія божества; провинціальный живописецъ от-

http://luci.kiev.ua

важивается даже на грубое контурное изображеніе Распятаго среди анловъ и Пресвятой Дѣвы во франкской женской одеждѣ.

Отъ Служебника Геллонскаго аббатства отличаются стилемъ изящныя рукописи, изготовленныя для Карла Великаго и его преемниковъ, хотя онѣ представляются вообще не столько памятниками придворнаго, сколько монастырскаго искусства. Вполнѣ своеобразная орнаментація ихъ иниціаловъ подробно изслѣдована Лампрехтомъ. Иниціалы, образованные животными формами, употребляются все рѣже и рѣже; головы животныхъ помѣщаются преимущественно въ окончаніяхъ; ленточная плетенка сперва становится еще роскошнѣе, деликатнѣе и красочнѣе, но потомъ лиственный орнаментъ, подражающій аканѳу, постепенно вытѣсняетъ въ окончаніяхъ какъ плетенку, такъ и головы животныхъ. Нерѣдко, внутри большихъ буквъ, животныя и человѣческія фигуры соединяются въ самостоятельныя, удачно сочиненныя группы и сцены. Въ миніатюрахъ, одиночныя изображенія святыхъ, при Карлѣ Великомъ еще безусловно преобладающія въ рукописяхъ, уступаютъ мѣсто все болѣе и болѣе разнообразнымъ и сложнымъ композиціямъ на библейскіе сюжеты, и хотя формы тѣла и одежды съ ихъ складками трактованы ошибочно—члены или непомѣрно велики, или непомѣрно малы, движенія угловаты и неатуральны,—однако лучшія изъ миніатюръ этого рода, въ пропорціяхъ и формахъ, въ техникѣ и краскахъ, еще отзываются традиціей древне-христіанскаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, античнаго искусства.

Происхожденіе отдѣльныхъ мотивовъ миніатюрной живописи разсматриваемой нами эпохи трудно установить. Всему тогдашнему міру, какъ восточному, такъ и западному, былъ общъ очень значительный запасъ христіанскихъ сюжетовъ. Какого стиля и происхожденія были оригиналы, легшіе въ основу дошедшихъ до насъ памятниковъ, опредѣлить съ достовѣрностью невозможно. Во всякомъ случаѣ, этими оригиналами пользовались самымъ различнымъ образомъ, отъ рабскаго копированія, до свободной переработки. Если большинство прототиповъ и сложилось на греко-христіанскомъ Востокѣ, то все-таки каждый художественный центръ Западной Европы въ каролингско-оттоновскую эпоху имѣлъ свою долю участія въ переработкѣ и дальнѣйшемъ развитіи (часто почти непримѣтномъ) традиціонныхъ композицій. Какъ ни много можно указать сирійскихъ, византійскихъ, римскихъ, наконецъ, ирландско-англо-саксскихъ чертъ въ каролингско-оттоновской миніатюрной живописи, ея общій характеръ надо признать самобытнымъ.

При всемъ томъ, общія черты каролингской миніатюры у различныхъ художниковъ и въ различныхъ школахъ, границы которыхъ не могутъ быть съ точностью опредѣлены, сложились весьма различно. Большую услугу наукѣ оказали Делиль, Яничекъ и Лейтшу чрезъ то, что сопоставили родственныя между собою иллюстрированныя рукописи и, исходя отъ рукописей, происхожденіе которыхъ извѣстно съ достовѣрностью, распредѣлили эти памятники старины на группы по числу глав-

http://nuclkiev.ua/

ныхъ художественныхъ центровъ. Не менѣе важны новѣйшія изслѣдованія Фёге, фонъ-Шлоссера, Газелоффа, Сварценскаго и др., которые идутъ дальше и, недовольствуясь классификаціей всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей по мѣстнымъ группамъ, стараются сгруппировать ихъ по стилямъ и по мѣсту, занимаемому ими въ художественно-историческомъ развитіи. Правда, почти каждый шагъ въ этой области встрѣчаетъ возраженія, и если прочесть напр. скептическія признанія, которыми Тикканенъ, въ 1900 г., закончилъ свое изслѣдованіе объ утрехтской Псалтири, то можетъ показаться преждевременнымъ включать вопросы этого рода въ общую исторію искусства, но совершенно пройдти ихъ молчаніемъ невозможно.

Понятіе о „дворцовой школѣ“ (Schola Palatina), подъ которой разумѣли, въ противоположность монастырскимъ школамъ германской имперіи, школу каллиграфовъ и живописцевъ Карла Великаго въ Ахенѣ, начинаетъ исчезать при свѣтѣ новѣйшихъ изслѣдованій. Сварценскій въ главныхъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, приписанныхъ этой школѣ, каковы напр. три великолѣпныя Евангелія въ Вѣнѣ, Брюсселѣ и Ахенѣ, относимыя имъ ко времени Людовика Благочестиваго, видитъ особую вѣтвь реймской школы IX-го столѣтія. Но зато важную группу каролингскихъ иллюстрированныхъ рукописей, обыкновенно называемую, по „рукописи Ады“, въ трирской городской библіотекѣ, „группою Ады“, Сварценскій считаетъ возможнымъ пріурочить къ дворцовой школѣ, которой ихъ прежде противополагали, и отнести къ эпохѣ самого Карла Великаго. На ряду съ реймской школой, вторая каролингская вѣтвь которой въ настоящее время признается всѣми изслѣдователями, на западно-франкской почвѣ слѣдуетъ отмѣтить въ особенности школы Тура, Корби и Меца; въ нѣмецкой же части франкскаго государства одинъ Санктъ-Галленъ занимаетъ въ эту эпоху вполнѣ опредѣленное положеніе (его искусство изслѣдовано Раномъ), тогда какъ о значеніи Трира, который Браунъ и Фёге считаютъ однимъ изъ средоточій каролингской миніатюрной живописи, и Фульды, на которую обратили вниманіе Клеменъ и Шлоссеръ, еще ведется споръ. Въ оттоновское время, и въ области книжной живописи на передній планъ выступаетъ Рейхенау; искусство Трира, Эхтернаха и Регенсбурга, быть можетъ, также и Фульды, Кёльна и Гильдесгейма, должно быть обозрѣваемо въ связи съ рейхенаускимъ искусствомъ.

При нынѣшнемъ состояніи изслѣдованій, разсмотрѣніе каролингскихъ рукописей удобнѣе всего начать съ „группы Ады“, родину которой можно искать въ Ахенѣ или въ Трирѣ. Въ противоположность строго-традиціонному направленію „дворцовой“ и турской школъ, миніатюры которыхъ, моделированныя по правиламъ живописной техники, и болѣе самостоятельныя по отношенію къ тексту, служатъ образцами картиннаго стиля книжной живописи, иллюстраціи группы Ады, имѣющія цѣлью главнымъ образомъ украшеніе книги, примыкаютъ

скорѣе къ книжному стилю. Самый древній памятникъ этого стиля — такъ называемое Евангеліе Годескалька, въ Парижской Національной библіотекѣ; оно написано нѣкіимъ Годескалькомъ въ 781—783 гг., по повелѣнію Карла Великаго и его супруги, золотыми буквами по пурпурному фону. Въ украшеніи полей и инициаловъ этой рукописи преобладаетъ ленточный орнаментъ и плетенка, къ которымъ, однако, присоединяются античные растительные завитки, листья и розетки; встрѣчаются даже, какъ на бордюрахъ, такъ и среди орнаментаціи заглавныхъ буквъ, чисто-античные меандры и волнообразная линія. Первыя четыре миніатюры, величиною въ листъ, изображаютъ четырехъ евангелистовъ съ гладкими золотыми нимбами вокругъ головы; ихъ плотныя фигуры рѣзко очерчены, какъ снаружи, такъ и внутри, черными контурами. Затѣмъ слѣдуетъ Спаситель, юнаго типа, сидящій на престолѣ въ торжественной позѣ, съ благородными, хотя нѣсколько схематизированными чертами лица, обрамленнаго длинными бѣлокурыми кудрями. На слѣдующемъ листѣ представленъ „Источникъ жизни" въ видѣ круглаго храма, увѣнчаннаго крестомъ и окруженнаго птицами, и приближающійся къ нему олень. Стриговскій доказалъ, что прототипъ этого храма имѣется въ сирійскомъ Евангеліи Эчміадзинскаго монастыря (см. выше стр. 63 и 97) ичрезъ то установилъ вліяніе на каролингское искусство болѣе древняго восточнаго искусства. Второе главное произведеніе этой школы — рукопись Ады, давшая имя всей группѣ и хранящаяся въ трирской городской библіотекѣ. Аббатиса Ада, по заказу которой написанъ этотъ манускриптъ золотыми буквами (около 800 г.), была, какъ гласитъ легенда, сестра Карла Великаго. Изданіе рукописи Ады, сдѣланное въ 1889 г. подъ руководствомъ Лампрехта и Яничека, значительно способствовало углубленію нѣмецкихъ ученыхъ въ изученіе каролингскаго искусства. Евангелисты рукописи Годескалька — бородатые; здѣсь они — юные, безбородые, но съ энергичными чертами лица, высоко-вздернутыми бровями и живыми тѣлодвиженіями (см. табл. 11). Колонны „каноновъ" увѣнчаны большими чашевидными капителями съ вполнѣ атрофированными листьями аканѳа.

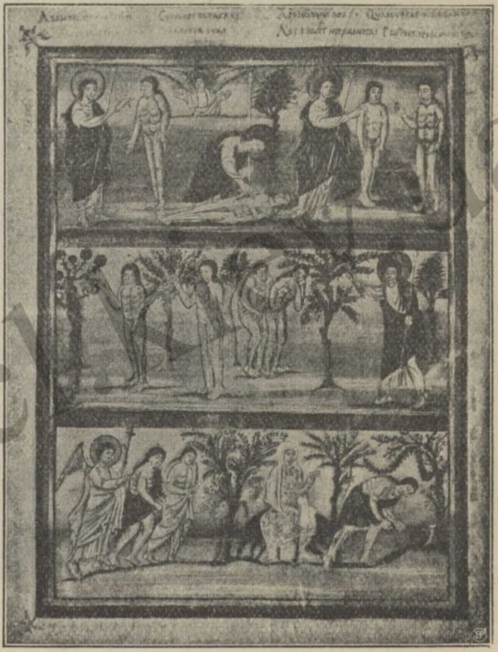
Св. еванг. Матѳей, миніатюра изъ Евангелія Людовига Благочестиваго, въ Парижской Національной библіотекѣ. Съ фотографіи этой библіотеки.

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 11. Св. евангелистъ Маркъ, рисунокъ изъ „Adahandschrift“ въ Трирской городской библіотекѣ.

По изд. К. Лампрехта, К. Мвнцеля, Г. Яничека и др.

Въ орнаментаціи заглавныхъ буквъ и полей еще преобладаетъ плетенка Третій главный манускриптъ разсматриваемой группы—написанное золотыми буквами Евангеліе Парижской Національной библіотеки (№ 8850), принесенное Людовикомъ Благочестивымъ въ даръ аббатству Сенъ-Медаръ, въ Суассонѣ, въ 826 г. Бордюры украшены — попеременно по синему, фіолетовому и золотому фонамъ — всѣми орнаментальными мотивами той эпохи. Небольшія картинки на библейскіе сюжеты играютъ роль виньетокъ. Четыре изъ шести большихъ миніатюръ, величиною въ листъ, изображаютъ опять евангелистовъ. Крылатый ангелъ, надъ евангелистомъ Матѳеемъ, отличается благородствомъ своихъ формъ (см. рис. на стр. 134). Контуры вездѣ очень рѣзки. Изъ двухъ последнихъ большихъ миніатюръ, одна изображаетъ зданіе съ колоннами, символизирующее собою Церковь, другая — Источникъ жизни, къ которому направляются жаждущія твари.



Сотвореніе міра и Грѣхопаденіе, миніатюра изъ Библіи Карла Лысаго, въ Парижской Національной библіотекѣ. Съ фотографіи этой библіотеки.

Въ библіотекахъ вюрцбургскаго и эрлангенскаго университетовъ хранятся Евангелія, также группы Ады, которыя, въ виду характерности ихъ рисунка и сильной экспрессивности, Сварценскій причисляетъ къ замѣчательнѣйшимъ памятникамъ каролингской эпохи. Группа Ады вообще имѣла важное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи въ Германіи.

На территоріи нынѣшней Франціи прежде всего развилась, подъ непосредственнымъ руководствомъ Алькуина, **турская школа**, насквозь пропитанная традиціями классической древности. Къ числу ея главныхъ произведеній принадлежатъ Библія Алькуина въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, затѣмъ—Евангеліе Парижской Національной библіотеки (№ 266), написанное по повелѣнію императора Лотаря около 840 г. въ монастырѣ св. Мартина, въ Турѣ (не въ Мецѣ), аббатомъ этого монастыря Сигиславомъ. На заглавномъ листѣ изображенъ императоръ, въ голубомъ камзолѣ съ рукавами и въ античномъ пурпурномъ плащѣ, сидящій на золотомъ тронѣ, высокая спинка котораго завѣшена тканью; изъ-за трона выглядываютъ два воина. Крупныя, энергичныя черты Лотаря могли бы производить впечатлѣніе портретнаго сходства, если бы въ обоихъ воинахъ не повторялся совершенно тотъ же типъ лица. Пово-

роты тѣла и головы поняты еще хорошо, но руки нарисованы плохо. Моделировка головъ темнокрасными и кирпичными тѣнями еще живописна. Контуры неслишкомъ сильны. По цѣлому листу занимаютъ также изображенія бородатаго Христа во славѣ и евангелистовъ. На таблицахъ каноновъ, колонны, подражающія коринѳскимъ, соединены полуциркульными арками, которыя украшены растеніями и птицами. Турской школѣ принадлежитъ также изданная графомъ Бастаромъ и хранящаяся въ томъ же собраніи великолѣпная Библія Карла Лысаго (№ 11), написанная около 850 г.; ее считаютъ настоящимъ шедевромъ школы. Въ иниціалахъ текста, основной красочный аккордъ которыхъ образуютъ пурпурно-фіолетовая и зеленая (оттѣнка морской воды) краски и золото,—античный лиственный орнаментъ, сѣверная плетенка и головы животныхъ встрѣчаются въ самыхъ прихотливыхъ сочетаніяхъ. Въ таблицахъ каноновъ, полуциркульныя арки чередуются со стрѣльчатыми; въ двухъ-трехъ случаяхъ, базы колоннъ замѣнены, какъ въ древнемесопотамскомъ искусствѣ, лежащими быками. На посвятительномъ листѣ изображенъ Карлъ Лысый, сидящій на тронѣ и окруженный братіей монастыря св. Мартина, аббатъ котораго подноситъ императору драгоцѣнную книгу.

Четыре евангелиста, миніатюра изъ Евангелія каролингскаго времени, въ ризницѣ ахенскаго собора. По К. Лампрехту, К. Менцелю, Г. Яничеку и др.

„Христосъ во славѣ", на одномъ изъ слѣдующихъ листовъ, снова бородатый. Миніатюры на сюжеты изъ Ветхаго Завѣта и изъ Дѣяній св. апостоловъ (см. рис. на стр. 135) исполнены въ поздне-античномъ стилѣ. Богъ-Отецъ, въ сценѣ сотворенія человѣка, — юный, безбородый. Грѣхопаденіе съ его послѣдствіями изображено съ большою подробностью. Въ передачѣ нагого тѣла, при всѣхъ ошибкахъ рисунка и отсутствіи мускулатуры, еще вполнѣ ясно обнаруживается вліяніе эллинистическаго языка формъ. Даже деревья на заднемъ планѣ, ихъ стволы и кроны, нарисованы еще безъ средневѣковой тенденціи къ стилизаціи.

Сюда примыкаютъ затѣмъ, по духу еще болѣе близкія къ антику, три великолѣпныя каролингскія Евангелія вѣнскаго кабинета драгоцѣнностей, ризницы ахенскаго собора и брюссельской королевской библіотеки, считавшіяся до сей поры главными произведеніями двор-

цовой школы, по мнѣнію же Сварценскаго, составляющія особую, классическую вѣтвь реймской школы. Въ вѣнскомъ Евангеліи коринѳскія колонны на таблицахъ каноновъ — почти совсѣмъ античныя. Въ фигурахъ евангелистовъ, сидящихъ передъ стѣнами, сквозь отверстія которыхъ рисуется пейзажъ, видна еще чисто-классическая величественность позъ, чертъ лица и драпировокъ. Моделированы эти фигуры очень мягко, кистью; лишь изрѣдка, да и то только внутри фигуръ, встрѣчается контурный рисунокъ. Въ той же живописной манерѣ выполнены миніатюры ахенскаго Евангелія. Даже іоническія капители и аттическія базы гладкихъ разноцвѣтныхъ колоннъ на таблицахъ каноновъ имѣютъ совершенно правильныя формы; четыре евангелиста, изображенные вмѣстѣ на титульномъ листѣ, въ ландшафтной обстановкѣ, трактованы довольно мягко и живописно (см. рис. на стр. 136). Такой

Рисунки животныхъ изъ Псалтири утрехтской университетской библіотеки.
По I.-I. Тикканену.

же характеръ имѣетъ и брюссельское Евангеліе. Близокъ къ нему по стилю такъ называемый „Золотой кодексъ" (Codex aureus) изъ Клеве, въ королевской берлинской библіотекѣ.

Переходъ къ рукописямъ, принадлежащимъ, несомнѣнно, реймской школѣ и написаннымъ въ аббатствѣ Говильеръ, представляетъ собою блуаское Евангеліе Парижской Національной библіотеки № 265. Его миніатюры скопированы съ вѣнскаго кодекса, но грубѣе ихъ по контурамъ. Главные памятники этой признанной реймской школы имѣютъ, однако, уже иной характеръ. Оживленности ихъ фигуръ соотвѣтствуетъ нѣкоторое безпокойство изображавшей ихъ кисти. Главное произведеніе означенной школы — Евангеліе епископа Эбона (817—834), въ библіотекѣ Эпернè. Колонны на таблицахъ каноновъ, широко разставленныя, соединены не циркульными арками, а трехугольными фронтонами. Ремесленники съ молотками, изображенные по угламъ фронтоновъ съ удивительнымъ пониманіемъ формъ и движеній человѣческаго тѣла, взяты прямо изъ повседневной жизни. Однако важное значеніе для исторіи искусства говильерская школа миніатюристовъ получила лишь съ той поры, когда изъ нея вышла, какъ мы знаемъ, благодаря сравнительнымъ изслѣдованіямъ Гольдшмидта и Дюрье, знаменитая Псалтирь утрехтской университетской библіотеки; ея безчисленныя, богатыя фигурами миніа-

http://luci.kiev.ua/

тюры въ высшей степени свободнаго стиля, исполненныя перомъ, чернымъ по бѣлому, строго держатся текста. Онѣ исполнены въ первой трети IX-го столѣтія и напоминаютъ собою контурные рисунки греческой „Хлудовской Псалтири". (см. выше, стр. 89), хотя послѣдніе слегка иллюминированы красками. Изслѣдованіе утрехтской Псалтири приводило историковъ искусства къ различнымъ заключеніямъ. Тогда какъ Шпрингеръ и его послѣдователи видѣли въ полныхъ жизни рисункахъ этой рукописи, въ противоположность „византійскому стилю", воплощеніе сѣвернаго художественнаго пошиба, образовавшагося самостоятельно въ средневѣковьѣ, новѣйшіе изслѣдователи доказываютъ, что утрехтская

Возвеличеніе Давида передъ его врагами, иллюстрація 24-го псалма въ Псалтири утрехтской университетской библіотеки. По А. Шпрингеру.

Псалтирь возникла на греко-христіанской почвѣ. Гревенъ даже считаетъ ее лишь копіей греческаго манускрипта, противъ чего возстаетъ Тикканенъ, справедливо указывая на самостоятельные мотивы, содержащіеся въ ней на ряду съ мотивами греко-христіанскими. Сварценскій возвращается къ прежнему мнѣнію, по которому натуральность и оживленность иллюстрацій этой Псалтири должны быть приписаны англосаксскому вліянію. Какъ бы то ни было, утрехтская Псалтирь свидѣтельствуетъ о прочности христіанско-эллинистическихъ традицій въ каролингское время. Рѣчныя и морскія божества изображены здѣсь еще совершенно въ античномъ родѣ; живость въ изображеніи львовъ (см, рис. на стр. 137) даетъ поводъ предполагать, что они зарисованы съ натуры — слѣдовательно, на Востокѣ. Широко скомпонованы сцены видѣній; въ иллюстраціи къ псалму 24 (см. рис. на этой стр.) женская фигура, стоящая внизу, посрединѣ, напоминаетъ римскую жрицу.

Подъ вліяніемъ дворцовой школы, или распространившейся реймской, возникла **мецская школа**, изъ которой вышли, между прочимъ, два Еван-

http://luc.kiev.ua/

гелія Парижской Національной библіотеки (№№ 9383 и 9388) и Евангеліе изъ Гандерсгейма на Фесте (въ герцогствѣ Саксенъ-Кобургъ-Готскомъ), а также Сакраментарій (Руководство къ совершенію таинствъ) Дрого (ум. въ 855 г., епископомъ мецскимъ), въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 9428). Здѣсь главное вниманіе обращено на орнаментацію инициаловъ и полей; инициалы богато украшены листвою, и въ нихъ вставлены многочисленныя мелкія композиции на сюжеты изъ Библіи, изъ житій святыхъ и обряда литургіи, живо и разнообразно сочиненныя. Характерно изображено въ Сакраментаріи Дрого Вознесеніе Господне, внутри прописного В, и Сошествіе Святого Духа на апостоловъ, внутри буквы О. Контурный рисунокъ, по большой части, иллюминованъ красками, представляющими прекрасное сочетаніе тоновъ.

Двадцать четыре старца, поклоняющіеся Агнцу; миніатюра изъ Золотого Кодекса св. Эммерама, въ Мюнхенской королевской библіотекѣ. По К. фонъ-Кобеллю.

Подъ вліяніемъ той же мецской школы явились позже 850 г. великолѣпныя рукописи, написанныя въ монастырѣ Корби для Карла Лысаго. По всей вѣроятности, здѣсь была написана клирикомъ Ліутгардомъ Псалтирь Карла Лысаго (въ Парижской Національной библіотекѣ, № 1152). Изображеніе царя Давида, пляшущаго передъ ковчегомъ, благородствомъ пропорцій фигуръ и живописной техникой, моделирующей ихъ тѣнями и бликами, еще сильно отзывается античностью. Въ томъ же монастырѣ, какъ можно думать, написано для Карла Лысаго тѣмъ же Ліутгардомъ и священникомъ Берингардомъ великолѣпное Евангеліе Мюнхенской Національной библіотеки (Cim. № 55), извѣстное подъ названіемъ „Золотого Кодекса Эммерама". Въ богатой орнаментаціи этой рукописи, на ряду съ римскими и греческими завитками аканѳа, все еще встрѣчается древне-франкская ременная плетенка. На посвятительномъ листѣ изображенъ императоръ, сидящій на тронѣ между аллегорическими фигурами „Франціи" и „Готіи". Въ композиціи, изображающей поклоненіе Агнцу двадцати-четырехъ апокалиптическихъ старцевъ (см. рис. на этой стр.), появляются даже античныя олицетворенія моря и земли. Возможно, что въ Корби написаны также Евангеліе Кольберта и Евангеліе Карла Лысаго Парижской Національной би-

бліотеки (№№ 324 и 323), въ которыхъ ясно выказываются англо-саксскіе элементы реймской школы.

Перечисленные нами манускрипты представляютъ собою переходъ къ той школѣ, которую Делиль называетъ франко-сакской, а Яничекъ отожествлялъ со школой Сенъ-Дени. Главный памятникъ этой школы, кромѣ Евангелія изъ Сенъ-Васта въ библіотекѣ города Арраса,— такъ называемое Евангеліе Франца II въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 257). Его инициалы, орнаментированные преимущественно ленточной плетенкой, — вполнѣ сѣвернаго характера. Изъ евангелистовъ, одинъ Іоаннъ изображенъ старикомъ. Въ композиціи Распятія, Спаситель представленъ юнымъ, головы палачей моделированы сильно.

Санктъ-Галленская школа, первоначально шедшая въ орнаментѣ своимъ путемъ, позже 870 г. подпала западно-франкскому вліянію, къ которому, въ изображеніяхъ фигуръ, вскорѣ присоединились традиціи „группы Ады". Особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ часто упоминаемыя учеными рукописи, хранящіяся въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря: Псалтирь, написанная Фольхардомъ раньше 872 г., и знаменитая, изданная Раномъ, „Золотая Псалтирь". Первая рукопись замѣчательна богатой орнаментаціей инициаловъ, въ которой плетенка комбинируется съ лиственными завитками; встрѣчающіяся въ ней кое-гдѣ фигуры грубо и неумѣло нарисованы и безвкусно раскрашены. Что касается до Золотой Псалтири, то она принадлежитъ къ великолѣпнѣйшимъ въ своемъ родѣ произведеніямъ конца IX-го вѣка. Къ лиственному и плетеному орнаментамъ ея инициаловъ присоединяются головы животныхъ; изрѣдка примѣшиваются и части человѣческихъ фигуръ. Въ настоящихъ изображеніяхъ фигуръ замѣтна бо̀льшая оригинальность художественнаго замысла, чѣмъ въ рукописяхъ, разсмотрѣнныхъ нами раньше. Шестнадцать миніатюръ представляютъ эпизоды изъ исторіи царя Давида. Красноватый контурный рисунокъ слегка иллюминированъ яркими, иногда не совсѣмъ натуральными красками; сцены битвъ, при всѣхъ ошибкахъ въ рисункѣ и при неестественности позъ фигуръ, переданы своеобразно и жизненно. Какое разстояніе отдѣляетъ эту рукопись отъ античнаго стиля Библіи Карла Лысаго—показываютъ хотя бы деревья, которыя въ Библіи, написанной около 850 г. въ Турѣ, изображены еще натурально, въ духѣ античной стѣнной живописи, тогда какъ въ Псалтири, о которой мы говоримъ, написанной въ С.-Галленѣ ровно полустолѣтіемъ позже, они состоятъ только изъ стилизованныхъ стволовъ со стеблевидно-изогнутыми голыми вѣтвями, на концахъ которыхъ сидятъ отдѣльные большіе стилизованные листья. Здѣсь ясно сказывается переходъ къ эпохѣ „зрѣлаго средневѣковья". Для оцѣнки каролингской живописи миніатюръ важно то обстоятельство, что имена каллиграфовъ, иллюстрировавшихъ каролингскія рукописи, приписываемыя сѣверно-французскимъ монастырямъ, какъ и рукописи, изготовленныя на нѣмецкой почвѣ, — сплошь германскія: Готтшалькъ (Го-

http://kiev.ua

дескалькъ, Лейтгардъ и Ингобертъ — такіе же чистые нѣмцы, какъ и вышеупомянутый Фолькгартъ (Фольхардъ) изъ С.-Галлена.

Какимъ образомъ, циклы изображеній, сложившіеся еще въ христіанской древности, въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ, удержались и даже получили отъ каролингской эпохи до оттоновской дальнѣйшее развитіе во всѣхъ мѣстахъ въ высшей степени разнообразно — лучше всего можно прослѣдить по рукописямъ Пруденція, тщательно изслѣдованнымъ Р. Штеттинеромъ. Мы разумѣемъ рукописи „Психомахіи", „извѣстнѣйшаго произведенія самаго любимаго древне-христіанскаго поэта". Содержаніе ея — аллегорическая битва добродѣтелей съ пороками. Рѣдко аллегорическія фигуры изображались съ такой силой и жизненностью, какъ въ миніатюрахъ, иллюстрирующихъ списки этой поэмы. Большинство списковъ Пруденція принадлежитъ поздней каролингско-оттоновской эпохѣ. Самый древній изъ нихъ, хранящійся въ бернской городской библіотекѣ, сдѣланъ во второй половинѣ IX-го солѣтія, въ С.-Галленѣ. Легко убѣдиться, что всѣ онѣ восходятъ къ одному прототипу, но при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи можно также замѣтить, что онѣ, въ отношеніи иллюстрацій, распадаются на нѣсколько группъ, характеризуемыхъ бо́льшимъ или меньшимъ пониманіемъ формъ и большими или меньшими отклоненіями отъ первоначальныхъ мотивовъ изображеній. Миніатюры группы рукописей парижской Національной (№ 8318), лондонской, лейденской (Cod. Vossiani) и кембриджской библіотекъ примыкаютъ, несомнѣнно, къ оригиналу, еще близкому къ древне-христіанскому прототипу, тогда какъ въ основу миніатюръ другой группы, къ которой принадлежатъ напр. брюссельская, бернская, санктъ-галленская, вторая парижская (Нац. библ. № 8085) и вторая лейденская (Cod. Burmanni), легъ экземпляръ каролингскаго времени.

Переходное время отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ, особенности орнаментики которой Сварценскій прослѣдилъ, главнымъ образомъ, для рейхенауской школы, вообще бѣдно въ художественномъ отношеніи. Лишь послѣ того, какъ Оттонъ Великій (962 г.) возстановилъ „священную римскую имперію германской націи", пробудилась къ жизни въ новомъ блескѣ, вмѣстѣ со всѣми художествами, также и нѣмецкая живопись миніатюръ. Сѣмена художественности, посѣянныя при Оттонѣ I, принесли при Оттонѣ II, Оттонѣ III, Генрихѣ II и ихъ ближайшихъ преемникахъ обильные плоды, погибшіе только къ рединѣ XI-го столѣтія.

Книжная живопись этой эпохи представляетъ собою во многихъ отношеніяхъ дальнѣйшее развитіе принциповъ каролингскаго искусства, съ которымъ ее роднитъ традиціонность направленія; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ ней выказывается немало новаго, сообщающаго оттоновскому искусству своеобразный характеръ, отличающій его отъ каролингскаго искусства. Ленточное и ременное плетеніе все чаще и чаще переходитъ въ растительный орнаментъ, на ряду съ которымъ попрежнему иногда встрѣчается

http://nlr.kiev.ua/

меандръ. Задніе фоны фигурныхъ изображеній представляютъ, въ подражаніе тканымъ матеріямъ, роскошные цвѣтные ковровые узоры, или, какъ въ византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ, становятся блестящими золотыми поверхностями. Глубокіе, густые тона красокъ дѣлаются свѣтлѣе и чище. Фигуры получаютъ бо̀льшую стройность и изящество, драпировки — бо̀льшую простоту и спокойствіе. Контурный рисунокъ попрежнему преобладаетъ только въ нѣкоторыхъ школахъ и направленіяхъ, тогда какъ въ другихъ употребляется живописно-стушеванная моделировка. Иногда даже кажется, будто „оттоновскій ренесансъ", игнорируя каролингскую эпоху, приковывается прямо къ древне-христіанскимъ образцамъ.

Переходную ступень между каролингской „группой Ады" и оттоновской живописью занимаютъ такіе манускрипты, какъ напр. изданный Эхельгейзеромъ петерсгаузенскій Сакраментарій гейдельбергской университетской библіотеки, или сходное съ нимъ по стилю и принадлежащее тому же времени, какъ и онъ, Евангеліе архіепископа кельнскаго Геро (969—976), въ дармштадтской велико-герцогской библіотекѣ.

Изъ рукописей цвѣтущей оттоновской эпохи заслуживаютъ вниманія, главнымъ образомъ, пять великолѣпныхъ манускриптовъ, принадлежащихъ къ различнымъ направленіямъ, при помощи которыхъ можно понять и дальнѣйшее развитіе миніатюрной живописи. Впереди ихъ мы ставимъ знаменитый, изданный Краусомъ, кодексъ Эгберта — Евангеліе, написанное для архіепископа трирскаго Эгберта (977 — 993) въ рейхенаускомъ монастырѣ монахами Керальдомъ и Герибертомъ и хранящееся теперь въ трирской городской библіотекѣ. Посвятительные листы — на второмъ изъ нихъ изображенъ архіепископъ, сидящій и принимающій изъ рукъ названныхъ двухъ монаховъ драгоцѣнную книгу— имѣютъ густой пурпурный фонъ, окруженный широкими полями, которыя украшены причудливыми животными орнаментами, раскрашенными болѣе темной пурпурной и золотой красками. Все это вмѣстѣ производитъ превосходный общій эффектъ. Фонъ на четырехъ листахъ съ изображеніями евангелистовъ заполненъ пурпурными ковровыми узорами (см. рис. на стр. 143). Сѣдые, бѣлобородые евангелисты, съ крупными чертами лица, сидятъ въ торжественныхъ позахъ передъ своими аналоями. Въ текстѣ встрѣчаются великолѣпные инициалы, въ которыхъ ременная плетенка перешла въ сплетеніе растительныхъ стеблей, съ трилистниками, четырехлистниками и стрѣловидными листьями. Пятьдесятъ-одна миніатюра на сюжеты изъ Новаго Завѣта окружены простыми бордюрами, причемъ нерѣдко на одномъ и томъ же листѣ и въ одномъ и томъ же обрамленіи представлено нѣсколько отдѣльныхъ сценъ. Фонъ этихъ миніатюръ — еще не золотой; синее, книзу болѣе свѣтлое, небо обыкновенно сходится съ коричневой полосой земли, что̀ въ другихъ случаяхъ

передано условно тремя полосами фона. Ландшафтные и архитектурные элементы ограничиваются почти исключительно отдѣльными зданіями и стилизированными деревьями, расположенными безъ связи и безъ перспективы. Волны — не схематизируются. Сюжеты скомпонованы просто, спокойно и понятно; фигуры довольно пропорціональны и жизненны, несмотря на то, что въ нихъ не выказывается пониманія формъ. Спаситель на всѣхъ миніатюрахъ — юный и безбородый; въ композиціи „Распятіе“ (см. рис. на стр. 144), Онъ представленъ еще не испустившимъ духа, съ открытыми глазами, одѣтымъ въ длинную тунику съ рукавами; ноги Его, какъ въ изображеніяхъ всей этой эпохи, пригвождены ко кресту каждая порознь. Въ отдѣльныхъ фигурахъ живопись преобладаетъ надъ рисункомъ; тона красокъ—свѣтлы и гармоничны.

Св. еванг. Іоаннъ, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библіотекѣ. По Ф.-Кс. Краусу.

Нѣсколько другой характеръ имѣетъ Евангеліе Оттона II въ парижской Національной библіотекѣ (№ 8851). Въ его орнаментаціи значительную роль играютъ меандръ и аканѳовые завитки. На оборотѣ перваго листа изображенъ, среди золотого фона, сидящій на престолѣ и окруженный „мандорлой“ безбородый Спаситель со строгимъ ликомъ; золотой фонъ, встрѣчающійся во всей рукописи, выражаетъ собою блескъ небесной славы. Изъ евангелистовъ, св. Матѳей изображенъ старцемъ, съ сѣдой бородой, позади пурпурной завѣсы, на зеленомъ фонѣ; св. Маркъ — сѣдымъ и лысымъ, на желтомъ фонѣ, въ красномъ портикѣ; св. Лука—также старикомъ, на зеленомъ фонѣ, передъ фіолетовой завѣсой. Только св. Іоаннъ, сидящій на голубомъ фонѣ передъ зеленой завѣсой, представленъ юнымъ, съ лицомъ, обрамленнымъ темными кудрями, тогда какъ напр. въ каролингскомъ Евангеліи Франца II (см. выше, стр. 140), въ той же библіотекѣ (№ 257), онъ одинъ изображенъ въ видѣ старца. Фигуры Евангелія Оттона II нѣсколько длинны по отношенію къ головамъ, но нарисованы недурно; моделированы онѣ въ живописной манерѣ, тѣнями и бликами; ихъ внѣшніе контуры не слишкомъ черны.

Къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній разсматриваемой нами эпохи принадлежитъ написанное золотыми буквами Эхтернахское Евангеліе, хранящееся въ готскомъ музеѣ, Codex aureus Epternacensis. Надпись на его крышкѣ указываетъ на время правленія императрицы Ѳеофану (983 —991), вдовы Оттона II. Заглавные листы сплошь покрыты узорами, срисованными, очевидно, съ матерій. Большой интересъ предста-

вляютъ многочисленныя миніатюры, изъ которыхъ тѣ, которыя иллюстрируютъ Евангеліе отъ Матѳея, изображаютъ юность Спасителя; миніатюры при Евангеліи отъ Марка представляютъ чудеса, при Евангеліи отъ Луки — притчи, при Евангеліи отъ Іоанна — страсти Господни. Въ большихъ, но очень жизненныхъ фигурахъ на таблицахъ каноновъ отражается традиція каролингскихъ Евангелій; но уже изображеніе юнаго Спасителя въ композиціи „Небесная слава“ свидѣтельствуетъ, что основной характеръ этой рукописи — западный.

Распятіе, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библіотекѣ. По Ф.-Кс. Краусу.

Великолѣпное Евангеліе ризницы ахенскаго собора, изготовленное Ліутгаромъ (изданное Бейсселемъ), по нашему мнѣнію, относится отнюдь не ко времени Оттона I, хотя и посвящено „императору Оттону“. Изображеніе сидящаго на престолѣ, въ „небесной славѣ“ юнаго императора болѣе всего подходитъ къ Оттону III. Сравнивая стройныя, прихотливо расчлененныя колонны таблицъ каноновъ и обрамленія миніатюръ съ аналогичными элементами каролингскаго Евангелія той же ризницы, мы какъ-бы переходимъ отъ перваго и второго стиля помпейской архитектурной живописи къ третьему и четвертому стилю (см. т. I, стр. 541—542, 579). Евангелисты, равно какъ и библейскія сцены, изображены уже на золотомъ фонѣ. Волны, въ изображеніи морской бури, нарисованы схематично, въ видѣ волнистыхъ спиралей. Темные контурныя линіи имѣются только внутри фигуръ; „контуръ лишь раздѣляетъ, но не очерчиваетъ“, какъ мѣтко замѣчаетъ Фёге. Техника вообще мало пластична, хотя краски положены мягко и живописно.

Новыя стилистическія особенности представляетъ Сакраментарій Генриха II въ мюнхенской національной библіотекѣ (Cim. 60), изслѣдованный Сварценскимъ, — памятникъ уже второго тысячелѣтія (написанъ между 1002 и 1014 гг., въ Регенсбургѣ). На одномъ изъ посвятительныхъ листовъ (см. рис. на стр. 145) изображенъ бородатый императоръ, воздѣвающій руки къ Спасителю, окруженному мандорлой и поддерживаемый подъ локти св. Ульрихомъ и св. Эммерамомъ. Другой посвятительный листъ представляетъ подражаніе подобному листу „Золотого Кодекса“ (см. выше, стр. 139), который въ означенное время хранился

какъ разъ въ монастырѣ св. Эммерама, въ Регенсбургѣ. Отдѣльные листы заняты изображеніями св. Григорія, Агнца Божія съ символами евангелистовъ, Распятія и мvроносицъ у Гроба Господня. Всѣ эти миніатюры имѣютъ богатые узорчатые фоны. Подобные фоны, какъ особенность регенсбургской школы, являются еще въ болѣе древней, написанной около 990 г., „Книгѣ правилъ изъ Нижняго Монастыря", хранящейся въ бамбергской библіотекѣ. „Пространство замѣнено здѣсь — говоритъ Сварценскій—великолѣпно украшенной страницейкниги". Такимъ образомъ здѣсь ярко выраженъ книжный стиль. Кромѣ того, большинство миніатюръ этой замѣчательной рукописи, съ ихъ небольшими круглыми головами, изящными кистями рукъ и ступнями, острыми, тонкими носами, большими, овальной формы, глазами у фигуръ, живописно-мягкой моделировкой тѣла зеленоватыми тѣнями, отмѣчены самымъ сильнымъ византійскимъ вліяніемъ, какое только до сей поры мы могли констатировать на Сѣверѣ.

Императоръ Генрихъ II со св. Ульрихомъ и Эммерамомъ, изъ Сакраментарія Генриха II въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. По Г. Сварценскому.

Къ каждому изъ пяти названыхъ нами главныхъ памятниковъ оттоновской миніатюрной живописи примыкаютъ другіе манускрипты, сходные съ ними по стилю и часто имѣющіе неменьшія художественныя достоинства. Эти группы принадлежатъ разнымъ школамъ, характеристикой которыхъ съ точки зрѣнія ихъ стиля и тѣхъ мѣстностей, къ которымъ онѣ могутъ быть пріурочены, заняты новѣйшіе изслѣдователи. Къ рейхенаускому Кодексу Эгберта (см. выше, стр.142) всего ближе подходитъ, какъ это доказалъ Фёге, Лекціонарій (католическая богослужебная книга, содержащая въ себѣ церковныя чтенія на каждый день) Королевской Берлинской библіотеки, съ изображеніями Входа Господня въ Іерусалимъ, Женъ-мvроносицъ у Гроба, Вознесенія Господня и Сошествія св. Духа на апостоловъ. Къ рейхенауской школѣ, по всей вѣроятности, принадлежитъ также изготовленная Руодпрехтомъ (между 984 и 993 гг.) часто цитируемая Псалтирь архіепископа трирскаго Эгберта, хранящаяся въ библіотекѣ города Чивидале и изданная въ 1901 г. Зауерландомъ и Газелоффомъ. По своимъ скорѣе рисованнымъ, чѣмъ писаннымъ красками, плотнымъ фигурамъ святыхъ, эта Псалтирь еще близка къ груп-

пѣ Ады; но ея ковровые фоны и ленточные орнаменты инициаловъ, переходящіе въ сплетенія растительныхъ стеблей, имѣютъ отпечатокъ оттоновской эпохи.

Къ Евангелію ахенской соборной ризницы, написанному Ліутгаромъ для одного изъ Оттоновъ, близка группа рукописей, изслѣдованныхъ Фёге и составляющихъ школу Ліутгара. Второе главное произведеніе этой школы — знаменитое Евангеліе Оттона III (по другимъ, Генриха III) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cim. 58; см. рис. на этой стр.). Сильное вліяніе на эту рукопись ахенскаго Евангелія не подлежитъ сомнѣнію; нѣкоторыя ея миніатюры, какъ напр. Исцѣленіе бѣсноватаго и Воскрешеніе наинскаго юноши, очень близки къ рейхенаускимъ фрескамъ; кромѣ того, рядъ ея композицій заимствованъ изъ Кодекса Эгберта. Этой, полной темперамента школѣ, въ которой золотой фонъ господствуетъ безраздѣльно, могутъ быть приписаны еще до 20 другихъ иллюстрированныхъ рукописей. Фёге вначалѣ былъ склоненъ пріурочивать эту школу къ Кельну, но потомъ, какъ и Браунъ, высказался въ пользу Трира; Газелоффъ помѣщаетъ ее въ Рейхенау, и его мнѣніе подтверждается новыми доказательствами, приводимыми Сварценскимъ. Такимъ образомъ, школа Ліутгара представляетъ собою лишь болѣе позднюю фазу развитія рейхенауской школы.

Императоръ Оттонъ III съ двумя епископами и двумя воинами. Изъ Евангелія Оттона III (Cim. 58) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. По Л. фонъ-Кобеллю.

Парижскому Евангелію (Національная библіотека, № 8851), написанному, повидимому, въ Трирѣ (см. выше, стр. 143), близки, въ отношеніи стиля, листы изъ рукописи „Registrum Gregorii“, хранящіеся въ трирской городской библіотекѣ, и принадлежавшій къ той же рукописи драгоцѣнный листъ въ музеѣ Шантильи (Четыре націи присягаютъ на вѣрность Оттону II). „Регистръ Григорія“ дѣйствительно можно разсмаривать какъ главное произведеніе настоящей трирской школы. Однако границы между трирской и сосѣдней съ нею эхтернахской школами еще спорны.

Большинство изслѣдователей согласно въ томъ, что вышеупомянутый, описанный Лампрехтомъ, Codex aureus Epternacensis готскаго музея (см. стр. 143) изготовленъ въ Эхтернахѣ и, слѣдовательно, долженъ быть принятъ въ основаніе нашего знакомства съ эхтернахской книжной

живописью. Изъ другихъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній этой школы, установленной Фёге, слѣдуетъ назвать Евангеліе Генриха III въ бременской городской библіотекѣ, „Codex aureus" въ Эскоріалѣ и Евангеліе Брюссельской Королевской библіотеки (№ 9428).

Регенсбургской школѣ цвѣтущаго оттоновскаго времени принадлежатъ, кромѣ уже упомянутаго нами Служебника Генриха II (см. стр. 144), Евангеліе аббатиссы Уты, настоятельницы Нижняго Монастыря въ Регенсбургѣ (въ Мюнхенской Національной библіотекѣ, Cim. 54), написанное между 1002 и 1025 гг., и Евангеліе Генриха II, хранящееся въ Ватиканской библіотекѣ, въ Римѣ. Евангеліе Уты, украшенное роскошно и стильно, — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ книжнаго стиля этой эпохи.

Въ тѣсной зависимости отъ регенсбургской школы, повидимому, находилась гильдесгеймская школа, покровительствуемая епископомъ Бернвардомъ, который самъ былъ замѣчательный художникъ. Главный мастеръ этой школы, дьяконъ Гунтбальдъ, жилъ, какъ доказано, нѣкоторое время въ Регенсбургѣ. Въ ризницѣ гильдесгеймского собора донынѣ хранятся изготовленные имъ для Бернварда Евангеліе (1011 г.) и Служебникъ (1014 г.). Пальметты, аканѳовые листья и другіе античные орнаменты, перешедшіе сюда изъ каролингскаго искусства, имѣютъ еще болѣе классическій характеръ, чѣмъ подобные орнаментальные элементы въ южно-нѣмецкихъ рукописяхъ. Богато украшенное фигурными изображеніями Евангеліе ризницы гильдесгеймскаго собора, изданное Бейсселемъ, въ отношеніи стиля этихъ иллюстрацій очень далеко отъ регенсбургской школы; его приписываютъ самому Бернварду. Въ посвятительныхъ миніатюрахъ явственнѣе, чѣмъ прежде, выступаетъ на первый планъ почитаніе Пресв. Дѣвы; нѣкоторыя композиціи на библейскія темы поразительно аналогичны съ изготовленными подъ руководствомъ Бернварда рельефами бронзовыхъ дверей гильдесгеймскаго собора (см. ниже, стр. 156).

Для характеристики кельнской и фульдской школъ въ настоящее время имѣется еще очень мало матеріаловъ. Особая, употреблявшая исключительно золотые фоны школа Тегернзее, главнымъ мастеромъ которой былъ аббатъ Эллингеръ (1017-26 и 1031-41), стоитъ уже за предѣлами оттоновской эпохи. Во Франціи упадокъ миніатюрной живописи начался раньше, чѣмъ въ Германіи; въ этомъ можно убѣдиться хотя-бы по тусклому колориту миніатюръ Комментарія къ Книгѣ пророка Езекіиля, въ Парижской Національной библіотекѣ (№12, 302),—рукописи, изготовленой аббатомъ Гильдрихомъ между 989 и 1010 годами въ Сенъ-Жермэнъ-д'Оксеррѣ. Около 1050 г., упадокъ, изъ котораго живопись, питавшаяся до той поры наслѣдіемъ древности, потомъ вышла лишь постепенно, въ совершенно новымъ обликѣ, замѣтно сказывался повсюду.

Всѣ наши свѣдѣнія о другихъ отрасляхъ прикладной живописи, объ узорчатыхъ тканяхъ, каковы напр. сомюрскіе ковры (985 г.), затканные восточными животными орнаментами, о живописи на стеклѣ,

http://lib.kiev.ua/

начатки которой какъ во Франціи, такъ и въ Германіи (въ Тегернзее), проявляются около конца перваго тысячелѣтія, мы можемъ почерпать лишь изъ литературныхъ источниковъ, не дающихъ сколько-нибудь яснаго представленія объ этихъ отрасляхъ. Но и сохранившихся памятниковъ книжной живописи вполнѣ достаточно для того, чтобы дать понятіе о состояніи живописи въ каролингское и оттоновское время. Сквозь покровъ сѣвернаго своеобразія, проявившагося въ это время во многихъ безсознательныхъ чертахъ, еще ясно просвѣчивалъ тамъ и сямъ дряхлый, отжившій, но прикрытый византійскимъ уборомъ ликъ римско-эллинистическаго искусства.

B. Скульптура.

Зависимость каролингско-оттоновскаго искусства отъ древне-христіанскаго искусства Востока и Запада выказывается также и въ скульптурѣ, остававшейся, какъ въ древне-христіанскую пору, преимущественно искусствомъ мелкихъ подѣлокъ и рельефа. Карлъ Великій перенесъ изъ Равенны въ Ахенъ бронзовую позолоченную конную статую Θеодориха (см. выше, стр. 68); но подобный образецъ былъ еще не по плечу сѣвернымъ ваятелямъ. Единственная, дошедшая до насъ бронзовая статуэтка, приписываемая этой эпохѣ авторитетными изслѣдователями, не выше одного фута, а по своимъ безжизненнымъ, вялымъ, хотя и довольно правильнымъ формамъ, приближается скорѣе къ позднимъ произведеніямъ римскаго провинціальнаго искусства, чѣмъ къ монументальной, полной внутренняго движенія равеннской статуѣ. Мы разумѣемъ извѣстную конную статуэтку Карла Великаго, хранящуюся въ музеѣ Карнавалѐ, въ Парижѣ. Соглашаясь съ Клеменомъ, мы склонны приписать это произведеніе, на основаніи его формъ, скорѣе каролингской эпохѣ, чѣмъ — какъ это дѣлаетъ Вольфрамъ, приведшій, правда, заслуживающіе вниманія доводы противъ каролингскаго происхожденія статуэтки, — XVI столѣтію. Античныя традиціи въ исполненіи фигуры коня и плаща императора, здѣсь еще не переработаны въ готскомъ духѣ. Императоръ—въ коронѣ, держитъ въ лѣвой рукѣ державу, а въ правой мечъ (реставрированный). Къ прочимъ металлическимъ издѣліямъ этой эпохи мы еще вернемся.

Изъ произведеній каролингской каменной скульптуры, художественный интересъ имѣютъ лишь немногія. Однако, какъ это доказалъ Клеменъ, полуфигуры благословляющаго Спасителя въ музеѣ трирскаго собора и въ боннскомъ провинціальномъ музеѣ тѣсно примыкаютъ къ поздне-римскимъ могильнымъ стеламъ съ полуфигурами умершихъ, такъ что и въ каменной пластикѣ можно кое-гдѣ замѣтить переходъ отъ поздне-римскаго стиля къ каролингскому или ранне-романскому. Но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ эти памятники имѣются въ достаточномъ количествѣ. Особнякомъ, какъ-бы заброшенный сюда съ британскихъ острововъ, стоитъ придорожный крестъ въ Гризи, на сѣверѣ Франціи, въ де-

http://lucl.kiev.ua/

партаментѣ Кальвадосъ, неподалеку отъ морского берега. Античная традиція еще чувствуется въ большомъ рельефномъ изображеніи крылатаго коня, скачущаго за дикимъ звѣремъ, на каменной плитѣ въ Ингельгеймѣ, повидимому, принадлежавшей той части дворца, которая отстроена при Людовикѣ Благочестивомъ. Сѣверный характеръ имѣютъ изображенія водяныхъ птицъ съ рыбами въ ихъ длинныхъ клювахъ, на плитѣ, вдѣланной въ порталъ католической церкви близъ Зауеръ-Швабенгейма, въ Гессенскомъ Великомъ Герцогствѣ; эти рельефы, несомнѣнно,—самыя зрѣлыя произведенія оттоновской каменной пластики, на ряду съ которыми другія едва заслуживаютъ упоминанія.

Отъ деревянной пластики, бывшей въ употребленіи во все продолженіе разсматриваемаго нами періода (рѣзьбою изъ дерева украшались напр. еще многочисленныя въ то время деревянныя церкви), не сохранилось ничего, что относилось бы къ каролингскому времени и было бы сколько-нибудь достойно вниманія; но концу оттоновской эпохи принадлежитъ напр. замѣчательное изваяніе Распятія въ браун-швейгскомъ соборѣ (фигура Христа—болѣе, чѣмъ въ натуру). Спаситель и здѣсь изображенъ еще не испустившимъ духа, одѣтымъ въ тунику, съ ногами, пригвожденными отдѣльно одна отъ другой. Длинный худощавый ликъ Распятаго полонъ уже индивидуальной жизни, хотя его черты искажены страданіемъ. При всей жесткости своего исполненія, это Распятіе — произведеніе сильное и значительное.

Гораздо бо́льшее число скульптуръ, дошедшихъ до насъ какъ отъ каролингской, такъ и отъ оттоновской эпохи, принадлежитъ къ разряду издѣлій изъ слоновой кости. За это время, вмѣсто дощечекъ для письма, чаще встрѣчаются покрышки для книгъ. На ряду съ ними попрежнему попадаются прямоугольные и круглые ящички и отдѣльныя пластинки. Усилія Вествуда, Шэфера, Боде, Молинье, Клемена, Штульфаута, Фёге, Гревена, Сварценскаго, Гольдшмидта и др. классифицировать произведенія рѣзьбы изъ слоновой кости, которыя мы находимъ почти во всѣхъ собраніяхъ древностей и во многихъ соборныхъ ризницахъ Европы (въ Германіи они представлены всего полнѣе въ берлинскомъ и дармштадтскомъ музеяхъ), по мѣсту и времени ихъ изготовленія и по ихъ стилистическимъ особенностямъ, въ большинствѣ случаевъ слѣдуетъ признать пока—съ чѣмъ еще въ 1900 г. согласился Гревенъ—„первыми попытками“ въ этомъ направленіи. Для каролингскихъ слоновыхъ костей характерны бордюры изъ аканѳовыхъ листьевъ и обозначеніе почвы подъ ногами стоящихъ фигуръ, а также безкрылые ангелы, не встрѣчающіеся въ византійскихъ памятникахъ того же времени. Сюжеты—тѣ же, что и въ миніатюрной живописи, съ которой вообще можетъ быть, въ иконографическомъ отношеніи, установлено тѣсное родство рѣзныхъ изъ кости рельефовъ. Съ чисто-художественной точки зрѣнія, эти рельефы принадлежатъ къ числу лучшихъ, въ смыслѣ близости къ антику, произведеній эпохи. Сѣверные ленточные и жи-

вотные мотивы орнаментаціи не находили здѣсь себѣ никакого примѣненія. За то рѣзьбѣ изъ слоновой кости вообще не достаетъ прелести самостоятельной художественной жизни, отличающей каролингскія миніатюры. И по части этого рода пластики были сдѣланы попытки разграничить французскія и нѣмецкія школы. Ближе другихъ къ античной традиціи — произведенія той школы, главными художественными центрами которой Клеменъ считаетъ Туръ, Пуатьѐ и Сансъ. О высокомъ развитіи, достигнутомъ этой школой къ срединѣ IX столѣтія, свидѣтельствуютъ двѣ пары пластинокъ слоновой кости Луврскаго музея, въ Парижѣ. На болѣе древней парѣ изображены Судъ Соломона и царь Давидъ, сочиняющій псалмы. Уже одинъ аканѳовый бордюръ этихъ изображеній живо напоминаетъ античную орнаментацію; фигуры—стройны и изящны. Болѣе поздняя пара украшена изображеніями библейскихъ сюжетовъ; фигуры здѣсь еще болѣе длинны и тонки. Въ этихъ рельефахъ выказывается основное направленіе развитія поздне-каролингской слоново-костяной пластики. Болѣе оригинальны, отчасти отмѣченыя сѣвернымъ характеромъ, произведенія второй школы французско-каролингской рѣзьбы изъ кости. Центръ этой школы—Реймсъ. Въ вышедшихъ изъ нея рельфахъ, складки одеждъ уложены менѣе спокойно, причемъ концы плащей подобраны; какъ на характерныя ея особенности, Клеменъ указываетъ, кромѣ того, на „наклоненныя впередъ, полуопущенныя головы и широкія, плоскія руки съ отставленнымъ большимъ пальцемъ". Главными произведеніями реймской школы считаются доски переплета вышеупомянутой Псалтири Карла Лысаго, въ Парижской Національной библіотекѣ (см. стр. 139). Рельефы передней доски, иллюстрирующіе 56-ой псаломъ, полны драматизма и сильно напоминаютъ собой миніатюры утрехтской Псалтири (см. стр. 137), изъ которой, повидимому, заимствованы ихъ композиціи. Къ той же школѣ мы, вмѣстѣ со Сварценскимъ, относимъ пластинку съ изображеніемъ Брака въ Канѣ Галилейской, находящуюся въ Британскомъ музеѣ, и пластинку съ Вознесеніемъ Господнимъ, въ Веймарскомъ велико-герцогскомъ музеѣ.

Нѣмецкой работой мы, вмѣстѣ съ Молинье, признаемъ диптихъ VIII-го столѣтія, въ Луврскомъ музеѣ, принадлежавшій, какъ это доказано Гольдшмидтомъ, къ Псалтири № 1861 Вѣнской Придворной библіотеки. Въ четырехъ панно̀ изображены царь Давидъ, сочиняющій псалмы, и блаженный Іеронимъ, трудящійся надъ ихъ переводомъ; фигуры—коротки, головы—слишкомъ велики. Того же стиля таблетка Берлинскаго музея, съ изображеніемъ Распятія. Что этотъ стиль продолжалъ существовать въ IX-мъ столѣтіи, доказываютъ, по Гольдшмидту, оживленные рельефы двухъ происходящихъ изъ Лоршскаго монастыря досокъ, составлявшихъ переплетъ одной ватиканской рукописи „группы Ады". На одной изъ нихъ, хранящейся при рукописи въ Ватиканѣ, вырѣзаны въ отдѣльныхъ панно̀, подъ изображеніемъ Христа во славѣ, Волхвы передъ Иродомъ и Поклоненіе ихъ Младенцу-Спасителю; на другой, принадлежащей

http://lucl.kiev.ua/

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб

Табл. 12. Украшеніе передней стороны алтаря Генриха II, изъ базельскаго собора, въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ.

Съ фотографіи А. Жирардона, въ Парижѣ.

теперь Соусъ-Кенсингтонскому музею, въ Лондонѣ, представлены Богоматерь, сидящая на престолѣ, подъ нею—Благовѣщеніе и Рождество Христово. Во всѣхъ этихъ рельефахъ съ полной ясностью можно подмѣтить ихъ ранне-христіанскую основу.

Главнымъ произведеніемъ нижне-рейнской школы каролингскаго времени Клеменъ считаетъ большой диптихъ собора въ Турнѐ. На одной сторонѣ этого диптиха, въ среднемъ паннò, вырѣзаны Агнецъ Божій и, надъ нимъ, Распятіе съ олицетвореніями солнца, луны, Церкви и Синогоги. То же направленіе мы видимъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, хранящихся въ дармштадтскомъ музеѣ, напр. въ диптихѣ съ изображеніемъ на одной доскѣ юнаго Спасителя, на другой — апостола Петра. Какъ охотно эта эпоха подражала старымъ образцамъ, можно судить напр. по пластинкѣ музея Майера, въ Ливерпулѣ, нижняя часть которой, „Жены-мироносицы у Гроба Господня“, представляетъ очень близкое воспроизведеніе того же сюжета на прекрасной древне - христіанской пластинкѣ (см. выше, стр. 76) баварскаго Національнаго музея, тогда какъ наверху, вмѣсто Вознесенія, изображено Распятіе, менѣе органически связанное съ нижней композиціей.

„Вознесеніе Пресв. Дѣвы на небо“ и „Св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя занозу изъ лапы“. Рельефъ слоновой кости, работы Тутило, въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря. По I. Мантуани.

Главный образецъ работъ южно-германской, верхне-рейнской школы рѣзчиковъ на слоновой кости конца каролингской эпохи—знаменитый диптихъ Тутило, въ санктъ-галленской монастырской библіотекѣ. I. Мантуани удалось, несмотря на всѣ возраженія, доказать, что изъ двухъ досокъ этого диптиха только нижняя сработана Тутило, монахомъ озна-

ченнаго монастыря, умершимъ въ 912 или въ 913 г. Верхняя доска, стиль которой, несомнѣнно, оказалъ вліяніе на работу Тутило, болѣе древняя. На среднемъ ея полѣ, окаймленномъ сверху и снизу роскошными арабесками античнаго характера, изображенъ безбородый Спаситель, сидящій на престолѣ въ миндалевидномъ нимбѣ, посреди шестикрылыхъ серафимовъ. Надъ Нимъ — мужская и женская фигуры, олицетворяющія собою солнце и луну; внизу — лежащія фигуры Моря и Земли. Почва не обозначена. Фигуры—болѣе жизненны, чѣмъ на доскѣ Тутило. Эта послѣдняя раздѣлена на три панно; рѣзана она вскорѣ послѣ 900 г. (см. рис. на стр. 151). Верхнее панно заполнено антикизирующими аканѳовыми завитками, сходными, но не тождественными по стилю съ завитками верхней доски; они скопированы съ миніатюръ санктъ-галленской библіотеки. Въ среднемъ панно изображена Пресвятая Дѣва съ молитвенно воздѣтыми руками, между прислуживающими ей крылатыми ангелами, а въ нижнемъ — св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя занозу изъ лапы. На обѣихъ доскахъ, одежды, образующія мелкія складки, плотно облегаютъ тѣло; но на доскѣ Тутило складки схематичнѣе и жестче, фигуры менѣе жизненны, почва показана, медвѣдь изображенъ болѣе натурально, чѣмъ деревья, состоящія изъ отдѣльныхъ сучьевъ съ немногими большими листьями на концахъ. Какъ бы то ни было, въ лицѣ Тутило мы имѣемъ перваго, извѣстнаго намъ по имени нѣмецкаго скульптора.

Въ рѣзьбѣ на слоновой кости можно также замѣтить, при помощи нѣкоторыхъ разностей въ стилѣ, переходъ отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ. Фигуры становятся стройнѣе, драпировки спокойнѣе, компонованіе сюжетовъ болѣе полнымъ и яснымъ. Это мы видимъ напр. въ обрамленной очень роскошнымъ аканѳовымъ бордюромъ пластинкѣ берлинскаго музея, изображающей на трехъ панно юнаго Христа во храмѣ, Бракъ въ Канѣ Галилейской и Исцѣленіе бѣсноватаго. Въ собственно оттоновское время, и въ этой отрасли искусства во главѣ развитія стояла Германія. Боде отдѣлялъ произведенія рейнской школы отъ саксонской; однако новѣйшіе изслѣдователи считаютъ значительное число саксонскихъ слоновыхъ костей южно-нѣмецкими. Лишь рѣдко мы можемъ съ достовѣрностью признавать въ томъ или другомъ рельефѣ нѣмецкую работу оттоновскаго времени. Съ полнымъ основаніемъ относятъ ко времени Оттона I надпись на пластинкѣ слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривульци, въ Миланѣ, съ изображеніемъ бородатаго Спасителя, сидящаго на престолѣ между св. Маврикіемъ и св. Маріей, съ колѣнопреклоненными у Его ногъ императоромъ въ коронѣ и императрицей съ сыномъ на рукахъ. Здѣсь аканѳъ въ бордюрѣ замѣненъ надписью. При всѣхъ погрѣшностяхъ рисунка, эта низко-рельефная, оригинальная по замыслу пластинка исполнена еще широко, свободно, и, повидимому, даже портретно передаетъ черты Оттона I. По всей вѣроятности, объ Оттонѣ II упоминаетъ надпись на восьмигранной кропильницѣ слоновой кости, въ ризницѣ

http://luci.kiev.ua/

ахенскаго собора. Въ верхней ея половинѣ, на одной изъ восьми граней, изображенъ стоящій императоръ, на другихъ граняхъ — семь святыхъ, отдѣленныхъ одинъ отъ другого коринѳскими колоннами. Въ нижней половинѣ, вооруженные воины, свѣтскіе защитники Церкви, выбѣгаютъ изъ украшенныхъ іоническими колонами воротъ города съ башнями. Короткія фигуры довольно безжизненны, но вообще это — произведеніе еще античнаго характера. Ко времени малолѣтства Оттона III относится Распятіе на крышкѣ эхтернахскаго Евангелія (см. выше, стр. 143) въ готскомъ музеѣ. Подъ крестомъ—полуфигура, олицетворяющая собою землю (terra); вверху — полуфигуры солнца и луны, обозначающія собою небо. Насколько внѣшняя композиція сюжета еще антична, настолько ея исполненіе оригинально, ново и проникнуто сѣверно-германскимъ духомъ. Большія, неуклюжія руки и ноги, четырехугольныя лица съ широкими носами, выпуклые лбы и выдающіяся скулы, а также страдальческое выраженіе лицъ и глазъ, изобличаютъ работу нѣмецкаго мастера — творчество, грубое въ отношеніе формъ, но глубокое по замыслу. Фёге удалось обнаружить руку того же мастера въ цѣломъ рядѣ другихъ произведеній. Стилистическое сходство съ этой доской бросается въ глаза особенно въ доскѣ берлинскаго музея (см. рис. на этой стр.), изображающей въ серединѣ Христа во славѣ, съ чертами сѣверянина, а по угламъ — четырехъ евангелистовъ, въ оживленныхъ позахъ, но грубыхъ формъ. Произведенія этого рода, какъ справедливо замѣчаетъ Фёге, принадлежатъ къ числу тѣхъ „немногихъ памятниковъ ранняго средневѣковья, отъ которыхъ, въ противоположность чужеземному характеру большинства оттоновскихъ рѣзныхъ костей, вѣетъ настоящимъ германскимъ духомъ, и которые, такъ сказать, написаны на грубомъ нѣмецкомъ нарѣчіи“, что и придаетъ имъ большое историко-художественное значеніе.

„Христосъ и четыре евангелиста“. Рельефъ изъ слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Мощехранительницы, какъ и въ предшествовавшую эпоху, были украшаемы рельефами, рѣзанными на слоновой кости. Повидимому, самая древняя изъ мощехранительницъ оттоновскаго времени находится въ ризницѣ монастырской церкви въ Кведлинбургѣ (т. н. „Ковчегъ Генриха“). Выполненныя низкимъ рельефомъ фигуры украшающихъ ее новозавѣтныхъ сценъ еще коротки, грубы и неуклюжи. Вполнѣ зрѣлымъ произведеніемъ оттоновскаго времени должно признать также мощехра-

нительницу, разъединенныя слоново-костяныя пластинки которой находятся частью въ Берлинскомъ музеѣ, частью—въ Мюнхенскомъ Національномъ. Вырѣзанныя на нихъ фигуры апостоловъ, облеченныхъ въ свободно драпирующіяся одежды, отдѣлены одна отъ другой коринѳскими колоннами съ арками. Въ люнетахъ надъ апостолами — символическія животныя. И здѣсь мы видимъ, что искусство оттоновской эпохи, несмотря на новыя вѣянія, которыя пока безсознательно были воспринимаемы имъ здѣсь и тамъ, въ существенномъ подражало древнимъ образцамъ, успѣвая въ этомъ только наполовину.

Чаша Тассило, въ Кремсмюнстерскомъ монастырѣ. По І. фонъ-Фальке.

Къ издѣльямъ изъ слоновой кости примыкаютъ металлическія работы каролингско-оттоновской эпохи, изъ которыхъ наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего **золотыя издѣлія**. Золотыхъ дѣлъ мастерство, постоянно стоявшее во Франціи высоко со временъ св. Элигія (см. выше, стр. 79), получило значительное развитіе въ Германіи уже въ каролингскую эпоху, главнымъ же образомъ, въ оттоновскую. Подъ покровительствомъ такихъ преданныхъ интересамъ искусства духовныхъ сановниковъ, какъ Эгбертъ, епископъ трирскій, и Бернвардъ, епископъ гильдесгеймскій, золотыхъ дѣлъ мастерство достигло здѣсь пышнаго расцвѣта. Блескъ золота, серебра и драгоцѣнныхъ каменьевъ на церковной утвари представлялся этимъ прелатамъ какъ-бы отблескомъ вѣчнаго небеснаго свѣта. Подъ ихъ руководствомъ, въ мастерскихъ епископскихъ резиденцій изготовлялись переплеты для священныхъ книгъ, раки для св. мощей, балдахины на колоннахъ для осѣненія ракъ и алтарей, переносные алтари, процессіонные кресты и всякаго рода священные сосуды.

Большинство того, что намъ извѣстно о церковныхъ и иныхъ золотыхъ издѣліяхъ разсматриваемой эпохи, мы получаемъ изъ письменныхъ свидѣтельствъ. Древнѣйшимъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній этого рода, достовѣрно принадлежащимъ каролингскому времени, надо считать чашу Тассило, въ Кремсмюнстерскомъ монастырѣ (см. рис. на этой стр.). Надпись на ножкѣ этой чаши указываетъ, что она — даръ баварскаго герцога Тассило и, слѣдовательно, въ чемъ мы соглашаемся съ Фальке, изготовлена приблизительно въ 780 г. Самая чаша — мѣдная, частью литая, частью чеканной работы, но обложена овальными серебряными и золотыми пластинками, на которыхъ выгравированъ рисунокъ.

Характерно, что орнаменты этой чаши состоятъ почти исключительно изъ ленточной и ременной плетенки меровингскаго, мѣстами, быть можетъ, ирландскаго стиля, и что у полуфигуръ Спасителя и евангелистовъ еще грушевидныя головы и растопыренные пальцы, исчезнувшіе изъ искусства лишь въ эпоху „каролингскаго ренессанса".

Цвѣтущему времени каролингскаго искусства принадлежатъ три произведенія, каролингское происхожденіе которыхъ доказано В.-М. Шмидомъ. Ихъ родину надо искать не въ нѣмецкой, а во французской части франкскаго государства. Сварценскій относитъ ихъ къ своей реймской (расширенной) школѣ. Древнѣйшее изъ этихъ произведеній — обшивка главнаго алтаря церкви св. Амвросія въ Миланѣ, изготовленная въ 835 г., по заказу епископа Ангильберта II, мастеромъ Вульвиномъ, начертавшимъ здѣсь свою подпись (VVOLVINVS). Золотые и серебряные рельефы этого алтаря изображаютъ Христа и апостоловъ, шесть сценъ изъ земной жизни Спасителя, святыхъ и ангеловъ; на задней сторонѣ алтаря представлено, болѣе слабымъ рельефомъ, житіе св. Амвросія. Стиль этихъ изображеній, изящный, но вмѣстѣ съ тѣмъ тяжеловатый, отражаетъ въ себѣ античныя традиціи и не можетъ быть приписанъ, какъ думали прежде, XII-му столѣтію. Затѣмъ слѣдуетъ указать на переднюю доску переплета „Золотого Кодекса св. Эммерама", въ Мюнхенской Государственной библіотекѣ (Cim. 55; см. выше, стр. 137). Выбитые на золотѣ рельефы этой доски изображаютъ Христа во славѣ, евангелистовъ и четыре эпизода изъ жизни Спасителя. Христосъ и апостолы — безбородые. Стройныя фигуры — въ высшей степени жизненны и подвижны. Послѣднее изъ упомянутыхъ трехъ произведеній — небольшой походный алтарь императора Арнульфа, въ мюнхенской „Богатой Капеллѣ". Поля фронтоновъ украшены христіанскими символами, восемь полей крышки — библейскими сценами, сходными по исполненію съ рельефами Золотого Кодекса. Рельефы этого алтаря принадлежатъ второй половинѣ IX столѣтія.

Столѣтіемъ позже (около 980 г.) изготовлена въ Трирѣ, подъ руководствомъ архіепископа Эгберта (на что указываетъ надпись), изданная впервые Аусмомъ-Вэртомъ рака св. Андрея, въ ризницѣ трирскаго собора. Золотые листы, которыми она обита, украшены символическими фигурами животныхъ въ богатыхъ обрамленіяхъ изъ драгоцѣнныхъ камней. Здѣсь впервые, быть можетъ, появляется въ Германіи византійская перегородчатая эмаль. Такія эмали, вѣроятно, находились въ числѣ драгоцѣнностей, привезенныхъ съ собою изъ Константинополя императрицей Ѳеофану, супругой Оттона II. Окраска этой эмали еще нѣсколько блѣдна, а техника несовершенна; на ряду съ перегородчатой эмалью, въ розеткахъ боковыхъ сторонъ раки встрѣчается еще древнее, готско-меровингское украшеніе изъ красной ячеистой глазури (verroterie cloisonnée; см. т. I, стр. 623) — „послѣдній случай употребленія въ Германіи этой побочной формы перегородчатой эмали," какъ замѣчаетъ Фальке. Той же школѣ принадлежитъ золотой футляръ для жезла св. Петра,

хранящійся въ соборной ризницѣ, въ Лимбургѣ на Ланѣ. Къ концу разсматриваемаго нами времени относится хранящаяся теперь въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, золотая передняя доска алтаря (см. табл. 12), подаренная Генрихомъ II базельскому собору. Поверхность рельефа подраздѣлена пятью арками на колоннахъ; въ средней аркѣ изображенъ Спаситель, въ другихъ— св. Бенедиктъ и три архангела, Михаилъ, Гавріилъ и Рафаилъ; свободное пространство заполнено античными завитками. „Смѣсь грубости и византійской утонченности столь же характерна въ этомъ произведеніи—говоритъ Шназе,—какъ и латинская надпись со вставленными въ нее греческими словами.“

Во времена Генриха II жилъ также епископъ Бернвардъ Гильдесгеймскій (993—1022), художникъ, дѣятельность котораго вращалась еще въ рамкахъ тогдашняго направленія искусства. Нѣтъ надобности предполагать, что связанныя съ именемъ Бернварда произведенія сработаны имъ самимъ, тѣмъ болѣе, что даже надпись „fecit“ въ эту эпоху нерѣдко указывала, что данная вещь выполнена по заказу и подъ наблюденіемъ извѣстнаго лица, но не имъ собственноручно. Очень извѣстенъ золотой крестъ Бернварда, въ гильдесгеймской церкви св. Маріи Магдалины, каждый изъ четырехъ концовъ котораго заканчивается болѣе широкимъ квадратомъ. Изъ литейной мастерской Бернварда вышелъ, судя по надписи, хранящійся въ той же церкви бронзовый подсвѣчникъ, орнаментированный плетеньемъ и вообще изящными, хотя, въ отдѣльности, и грубыми фигурами. Этотъ подсвѣчникъ приводитъ насъ къ разсмотрѣнію монументальныхъ бронзовыхъ издѣлій, служащихъ главными памятниками не только школы Бернварда, но и всей сѣверной пластики разсматриваемой эпохи. Со времени Карла Великаго, по приказанію котораго, какъ мы уже видѣли (см. выше, стр. 125), были изготовлены литыя бронзовыя двери и балюстрады эмпоръ ахенскаго собора, литье изъ бронзы постоянно употреблялось въ Германіи для простыхъ издѣлій, но только въ концѣ оттоновской эпохи стали примѣнять его при исполненіи настоящихъ художественныхъ работъ. Въ Гильдесгеймѣ отлиты бронзовыя двери тамошняго собора и бронзовая колонна, нынѣ снова поставленная въ его правомъ поперечномъ нефѣ. Основной характеръ этихъ обоихъ произведеній—еще вполнѣ античный, а именно римскій. Идею дверей гильдесгеймскаго собора (см. табл. 13) внушили Бернварду, по всей вѣроятности, знаменитыя деревянныя двери церкви св. Сабины, въ Римѣ (см. выше, стр. 69), которыя, однако, подраздѣлены болѣе изящно. Восемь рельефовъ лѣвой створки гильдесгеймскихъ дверей изображаютъ, въ направленіи сверху внизъ, событія ветхозавѣтной исторіи, начиная Сотвореніемъ человѣка и кончая Убіеніемъ Авеля. На восьми рельефахъ правой створки представлены восемь главныхъ новозавѣтныхъ событій, начиная Благовѣщеніемъ и кончая Вознесеніемъ Господнимъ; эти сцены расположены въ обратномъ порядкѣ, снизу вверхъ. Въ этихъ рельефахъ, при плохомъ вообще пониманіи формъ художни-

http://lib.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе въ Спб.

Табл. 13. Бронзовыя двери гильдесгеймскаго собора.

Съ фотографіи I. Нёринга, въ Любекѣ.

комъ, много разнообразія и свободы. Головы то слишкомъ велики, то слишкомъ малы, бедра или черезчуръ тонки, или излишне массивны; носы почти вездѣ грубые и толстые, глаза большіе, на-выкатѣ. Нигдѣ не замѣчается преобладанія схемы, канона. Гривы львиныхъ головъ, держащихъ въ зубахъ кольца, стилизованы въ архаическомъ родѣ, тогда какъ волосы человѣческихъ фигуръ трактованы со свободой, свойственной поздне-римской техникѣ. Самый стиль рельефовъ не выдержанъ; высокія и низкія мѣста чередуются произвольно. При всемъ томъ, сюжеты скомпонованы вполнѣ ясно, а тѣлодвиженія разнообразны и жизненны. Это — искусство, въ основѣ котораго лежитъ великое прошлое, но которое съ чисто-юношеской смѣлостью распоряжается потускнѣвшими традиціями этого прошлаго. Стоящая теперь въ гильдесгеймскомъ соборѣ колонна Бернварда (см. рис. на этой стр.), отлитая въ 1022 г., въ отношеніи своего общаго замысла приближается къ римской колоннѣ Траяна, служившей для нея образцомъ. Она обвита сверху донизу спиральной лентой рельефовъ, на которой въ непрерывной послѣдовательности изображены, начиная съ нива, событія изъ земной жизни Христа, отъ Крещенія до Входа во Іерусалимъ. Капитель — болѣе поздняго времени. Въ противоположность стилю гильдесгеймскихъ воротъ, здѣсь въ техникѣ рельефа и въ формахъ фигуръ ясно выказывается тяготѣніе къ античности. Вообще эти художественные памятники, несмотря на свѣжесть новыхъ стремленій, проявляющихся въ воротахъ гильдесгеймскаго собора, принадлежатъ еще традиціонному направленію, соединяющему каролингскую и оттоновскую эпохи одну съ другою.

Колонна Бернгарда, въ гильдесгеймскомъ соборѣ. Съ фотографіи I. Нёрлинга, въ Любекѣ.

Интересы художества были близки свѣтскимъ и духовнымъ властителямъ, возраставшимъ каролингско-оттоновское искусство; но это искусство, которое поощряли и воздѣлывали почти исключительно духовныя лица, было въ бòльшей степени продуктомъ религіозныхъ, чѣмъ художественныхъ стремленій. Художники-христіане еще не были достаточно зрѣлы для того, чтобы творить ради самого искусства. Портреты императоровъ на посвятительныхъ листахъ рукописей являлись лишь данью обязательнаго уваженія со стороны монаховъ-художниковъ къ высокопоставленнымъ заказчикамъ, Символическія фигуры представляли собою непроизвольныя припоминанія поздняго римско-эллинистическаго искусства.

Фигуры, взятыя изъ повседневной жизни, появлялись, самое бо̀льшее, въ качествѣ декоративныхъ аксессуаровъ. Искусство изображать ландшафтъ все болѣе и болѣе падало. Обогатился только циклъ христіанскихъ сюжетовъ. Изъ композиции Христа во славѣ постепенно возникла композиція Страшнаго Суда. Съ расширеніемъ старыхъ библейскихъ темъ и привлеченіемъ новыхъ, указываемыхъ проповѣдями, умножались и измѣнялись библейскія изображенія, украшавшія стѣны церквей, полныя („Евангеларіи“) и сокращенныя рукописи Евангелій („Евангелистаріи“). „Большая каролингская Библія въ картинахъ“ — какъ называетъ Краусъ весь сложившійся къ тому времени циклъ композицій (рѣдко, конечно, встрѣчающійся полностью)—состояла уже изъ сотни изображеній. Если бы вѣка, о которыхъ идетъ рѣчь, не создали ничего другого, кромѣ картинъ Страшнаго Суда, и тогда имъ слѣдовало бы поставить въ заслугу это важное художественно-историческое пріобрѣтеніе.

Всѣ означенныя новизны относились, однако, единственно только къ содержанію. Со стороны выполненія, много-много, если живописцамъ и скульпторамъ этой эпохи обыкновенно, хотя и не всегда, удавалось, держась старыхъ изображеній и мотивовъ, подражавшихъ восточнымъ или западнымъ древне-христіанскимъ образцамъ, обработывать вновь являвшіеся библейскіе сюжеты въ стилѣ традиціонныхъ композицій. Впрочемъ, великое древнее искусство странъ Средиземнаго Моря такъ подавляло воображеніе юныхъ германскихъ народовъ, что они не могли находить въ собственномъ языкѣ формъ новый способъ выраженія. Ихъ задачей было, главнымъ образомъ, набить руку и глазъ на готовыхъ художественныхъ формулахъ. Но ихъ ближайшіе образцы уже не имѣли такихъ художественныхъ достоинствъ, которыя могли бы поднять ничтожное знаніе человѣческой фигуры и ея движеній на высоту дѣйствительнаго пониманія искусства и природы; кромѣ того, все міросозерцаніе той эпохи стояло столь далеко отъ природы, что художники не осмѣливались брать за образецъ ее самое, мать всѣхъ искусствъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что каролингское искусство не создало, за исключеніемъ нѣсколькихъ памятниковъ зодчества, нѣкоторыхъ золотыхъ издѣлій и чисто-орнаментальныхъ мотивовъ книжной живописи, ничего такого, что могло бы, въ свою очередь, сдѣлаться исходнымъ пунктомъ для послѣдующаго развитія искусства. Само оно можетъ быть названо преимущественно искусствомъ пережитковъ; языкъ формъ и красокъ этого искусства, несмотря на богатство и глубокую одухотвореность его содержанія и часто на большую эффектность, былъ лишь варварскимъ лепетомъ въ сравненіи съ прекраснымъ, безвозвратно утраченнымъ прошлымъ, чуждымъ германскому Сѣверу по своей національной основѣ. Новые, свѣжіе элементы стиля, смутно проявляющіеся въ нѣкоторыхъ полубезсознательныхъ особенностяхъ, долгое время едва примѣтны. Только въ самомъ концѣ оттоновской эпохи они начинаютъ встрѣчаться чаще и становятся болѣе явственны.

http://rutenica.ua/

Третья книга.

Христіанское искусство зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050-1250 гг.)

I. Вторая эпоха расцвѣта средне-византійскаго искусства и его отпрыски на Востокѣ.

1. Введеніе. — Искусство Византійской имперіи (приблизительно 1050—1250 гг.).

Зарожденіе, зрѣлость и смерть—такова судьба всѣхъ отдѣльныхъ явленій, какъ въ естественной исторіи, такъ и въ исторіи искусства. Рядомъ съ постепеннымъ подъемомъ идетъ постепенный упадокъ. Развитіе совершается вообще такъ медленно, что переходы едва замѣтны. Отсюда явствуетъ, что и границы между раннимъ и зрѣлымъ, какъ и между зрѣлымъ и позднимъ средневѣковьемъ, установлены исключительно потребностью науки расчленять ея матеріалъ. Однако, принимая 1050 и 1250 годы за приблизительныя границы зрѣлаго средневѣковья, мы основываемся не только на художественно-историческихъ, но и на культурно-историческихъ соображеніяхъ. На самомъ дѣлѣ, на Западѣ, только къ половинѣ XI-го столѣтія христіанство пріобрѣло такую власть надъ умами, что христіанскіе іерархи могли противопоставить грубому кулачному праву „Божій миръ“; только около половины XI столѣтія (1054 г.) совершилось окончательное отдѣленіе греческой церкви отъ римской, и какъ разъ въ эту же пору (1057 г.) въ Константинополѣ произошла перемѣна династіи, съ которой началась вторая цвѣтущая эпоха средневизантійскаго искусства. Весь этотъ періодъ можно также назвать вѣкомъ крестовыхъ походовъ, причины которыхъ, притѣсненія турками-сельджуками палестинскихъ христіанъ, восходятъ къ половинѣ XI-го столѣтія, тогда какъ концомъ ихъ можно считать плѣненіе войска Людовика Святого въ Египтѣ (1250 г.). Крестовые походы привели христіанскій Западъ въ тѣсное соприкосновеніе съ христіанскимъ Востокомъ. Визан-

http://luck.kiev.ua/

тійская имперія, въ противоположность Западу, обуреваемому смутными стремленіями къ новизнѣ, продолжавшая питаться духовными и художественными преданіями эллинистической древности, вначалѣ принимала скорѣе пассивное, чѣмъ активное участіе въ великомъ народномъ движеніи крестовыхъ походовъ; но вскорѣ и она, благодаря своему географическому положенію, была втянута въ водоворотъ событій, поглотившій потомъ на цѣлое полстолѣтіе ея политическую самостоятельность. Завоеваніе и разграбленіе Константинополя крестоносцами (1204) и основаніе на берегахъ Босфора латинской имперіи обусловливали собою внезапный и преждевременный конецъ второй эпохи расцвѣта византійскаго искусства. Этотъ средній періодъ византійскаго искусства, искусства времени Комненовъ, характеризуется наибольшей схематизаціей формъ, но также и высокимъ техническимъ мастерствомъ и изяществомъ. Искусство Комненовъ—византійское искусство въ томъ видѣ, въ какомъ оно, со всѣми своими слабыми сторонами, запечатлѣлось въ памяти потомства, но это также и то византійское искусство, которое оказало сильное вліяніе на многія западныя страны.

Византійское зодчество, исторія котораго, со времени появленія труда Шуази, обогатилась многочисленными монографіями французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, въ разсматриваемую эпоху свободно и увѣренно распоряжалось унаслѣдованнымъ матеріаломъ, сложившимся на эллиническомъ Востокѣ и получившимъ окончательную обработку на берегу Босфора. Изъ двухъ уже извѣстныхъ намъ (см. выше, стр. 84) основныхъ типовъ ранне-византійской церковной архитектуры, болѣе древній, представленный церквами монастыря св. Луки въ Фокидѣ и монастыря въ Дафни, въ которомъ боковое давленіе главнаго купола передавалось при помощи сильной системы внутреннихъ контрфорсовъ, восьми опорнымъ пунктамъ, все еще употреблялся мѣстами, правда, съ различными измѣненіями, тогда какъ болѣе поздній типъ, нашедшій себѣ выраженіе въ константинопольской церкви Θеотокосъ и пользовавшійся для поддержки средняго купола только четырьмя стройными подпорами и сферическими пандантивами, получалъ теперь все бо̀льшее и бо̀льшее примѣненіе.

Первый, болѣе массивный стиль удержался въ провинціи дольше, чѣмъ въ столицѣ. Къ нему относятся, главнымъ образомъ, нѣкоторыя церкви собственной Греціи, напр. церкви св. Софіи въ Монемвасіи и въ Христіану, первая на юго-востокѣ, вторая на западѣ Пелопоннесскаго полуострова. Къ числу церквей типа Θеотокосъ принадлежатъ нѣкоторые храмы Константинополя, обращенные въ мечети, какъ напр. небольшая церковь Монѐ-тесъ-Хорасъ (теперь мечеть Кахріэ-Джами) и прелестная, состоящая собственно изъ двухъ небольшихъ четырехколонныхъ церквей съ перекрытымъ двумя куполами промежуточнымъ помѣщеніямъ, церковь Пантократора (Цейрекъ-Клиссѐ-Джами), оба главныя помѣщенія которой могутъ служить образцами церквей типа Θеокосъ. Этотъ типъ

въ XII-мъ столѣтіи распространился также и въ собственной Греціи, о чемъ свидѣтельствуютъ двѣ изящныя церкви близъ Навпліи — Неа-Мони и Мербака. Наконецъ, если мы заглянемъ на Аѳонскую гору, то найдемъ на ней двѣ церкви, построенныя, повидимому, раньше 1300 г., а именно своеобразную безкупольную церковь Протатонъ, въ Каріэсѣ, и церковь въ Ватопедѣ, планъ которой, усвоенный затѣмъ всѣми позднѣйшими аѳонскими церквами, расширенъ двумя полукруглыми нишами на сѣверной и на южной сторонахъ подкупольнаго четырехугольника, такъ что въ ея общемъ планѣ есть сходство съ листомъ клевера. Но особенно характерны для внѣшности этихъ небольшихъ, болѣе изящныхъ, чѣмъ величественныхъ церквей высокіе барабаны съ арочными окнами между куполами и крышами, красиво и живописно расчлененные снаружи. Внутренность всѣхъ византійскихъ церквей попрежнему украшали роскошныя мозаики, блиставшія своимъ золотомъ и мягкими тонами красокъ.

Главными памятниками средне-византійской мозаичной живописи, техника которой отличалась особенной мелкостью стекляныхъ кубиковъ, должно признать обширныя изображенія въ главной церкви монастыря св. Луки, въ Стиридѣ, и въ церкви дафнійскаго монастыря эти мозаики, исполненныя позже построенія самихъ церквей (см. стр. 84), несомнѣнно принадлежатъ времени Комненовъ, вѣроятно, началу XII-го столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, въ раковинѣ главной абсиды изображена Богоматерь, со средины купола взираетъ внизъ Христосъ-Пантократоръ, на четырехъ парусахъ представлены событія юности Спасителя, всѣ стѣны покрыты многочисленными композиціями на библейскіе сюжеты и образами святыхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи, въ мозаикахъ Дафни можно однако замѣтить немало отличій отъ мозаикъ монастыря св. Луки — отличій, имѣющихъ значеніе дальнѣйшаго развитія. Въ срединѣ купола отсутствуютъ ангелы, окружающіе Пантократора въ мозаикѣ монастыря св. Луки и въ другихъ церквахъ; на парусахъ, Срѣтеніе Господне замѣнено Преображеніемъ. Много новаго въ распредѣленіи мозаикъ по остальнымъ частямъ храма. Здѣсь впервые появляется картина Успенія Богородицы на томъ мѣстѣ, которое потомъ всегда отводила ей позднѣйшая византійская церковная живопись, а именно на внутренней, западной стѣнѣ церкви (не считая нартекса). Языкъ формъ въ мозаикахъ Дафни много живѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Въ обѣихъ церквахъ Христосъ, пригвожденный ко кресту четырьмя гвоздями, склоняетъ голову вправо; Его очи еще отверсты, но на дафнійской мозаикѣ Его руки изображены, съ большой наблюдательностью, вытянувшимися подъ тяжестью тѣла. Въ композиціи „Сошествіе Христа во адъ“ (замѣнившей собою въ византійской иконографіи „Воскресеніе“), въ дафнійской церкви, Спаситель, попирая ногами сатану, быстро направляется къ Адаму и поднимаетъ его лѣвой рукой (см. рис. на стр. 162), тогда какъ въ той же

композиціи, въ церкви св. Луки, Онъ влечетъ Адама за собою, полуотвернувшись отъ него.

Въ мозаикахъ Дафни пропорціи тѣла вообще правильны; черные контуры нерѣдко какъ-бы пропадаютъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ встрѣчаются рѣзко контрастирующіе между собою тона; колоритъ свѣтлѣе, разнообразнѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Однако, при всей роскоши и эффектности мозаикъ Дафни, онѣ уже очень далеки отъ свободы, которая была свойственна византійскому искусству въ началѣ македонской эпохи.

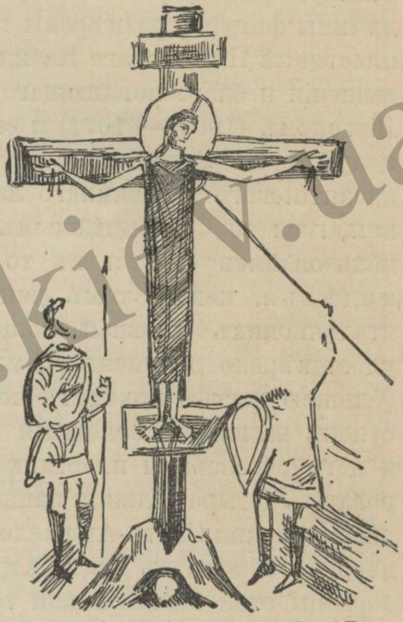
„Сошествіе Христа во адъ", мозаика монастыря Дафни. По Ж. Миллѐ.

Если чисто-византійскія произведенія этого рода служили образцами для византійскаго искусства Италіи, то, съ другой стороны, мозаики, исполненныя греческими мастерами въ Святой Землѣ во время крестовыхъ походовъ, обнаруживаютъ обратное вліяніе западнаго искусства, особенно ясно выказывающееся въ остаткахъ мозаикъ 1169 г. въ церкви Рождества Христова (см. выше, стр. 26), въ Виѳлеемѣ. Здѣсь были изображены родословіе Христа (погрудныя изображенія Его предковъ) и церковные соборы (изображенія церковныхъ зданій). Между окнами продольнаго корпуса изображены колоссальныя фигуры ангеловъ; какъ верхнія, такъ и нижнія стѣнныя картины были опоясаны фризами изъ лиственныхъ вѣнковъ. Отъ всей совокупности этихъ мозаикъ вѣетъ западнымъ духомъ.

Нѣкоторыя изъ произведеній **станковой живописи**, сохранившихся въ аѳонскихъ монастыряхъ и въ западныхъ коллекціяхъ и нѣкогда украшавшихъ стѣны греческихъ церквей, восходятъ, быть можетъ, къ XII-му столѣтію. Легче, чѣмъ эти произведенія поддаются опредѣленію современныя имъ византійскія **миніатюры**.

Различнаго рода книги духовнаго содержанія, бывшія въ ходу въ предшествующую эпоху (см. выше, стр. 88), представляли собою и теперь арену художественной дѣятельности миніатюристовъ. Но отдѣльные сюжеты приняли уже типичную форму, въ которую они и продолжали облекаться въ поздѣйшихъ византійскихъ мозаикахъ и миніатюрахъ. Золотые фоны стали единственно употребительными. Роскошные орна-

менты, составленные изъ схематизированныхъ античныхъ элементовъ и новыхъ, цвѣточныхъ узоровъ, часто родственныхъ арабо-персидскимъ, заполняли собою болѣе широкія, чѣмъ прежде, поля рукописей. Въ иниціалахъ, никогда не достигавшихъ такихъ размѣровъ, какъ на Западѣ, на ряду съ отяжелѣвшими лиственными мотивами преобладали граціозные орнаменты, составленные изъ животныхъ и человѣческихъ формъ. Человѣческія фигуры сильно вытягивались въ длину, движенія теряли живость и дѣлались принужденными; иногда и одежды изображались тяжело, безъ складокъ, или съ тугими, негнущимися складками; лицамъ придавались безжизненныя, сморщенныя, старческія черты, характеристичныя для поздне-византійской миніатюры. Въ срединѣ XI-го столѣтія, колоритъ часто еще свѣтелъ и ясенъ; въ немъ розовый и лазоревый тона прекрасно гармонируютъ съ золотомъ; но въ теченіи XII-го столѣтія краски становятся болѣе темными и тусклыми. Для моделировки тѣла, вмѣсто зеленоватыхъ тѣней, употребляются оливковыя и коричневыя. При всемъ томъ, многія лицевыя рукописи эпохи Комненовъ—настоящіе шедевры.


„Распятіе", миніатюра византійской Псалтири, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. По I. I. Тикканену.

Въ области иллюстрированія Псалтирей, въ выполненныхъ перомъ миніатюрахъ „народнаго" стиля (см. выше, стр. 89), разница между формами македонской эпохи и комненовской уже обнаружится, кольскоро мы сравнимъ, по воспроизведеніямъ Тикканена, фигуры Хлудовской Псалтири (см. стр. 89) съ длинными, окоченѣлыми, малоголовыми фигурами Псалтири Британскаго музея (Add. № 19,352), написанной въ 1066 г. Подобныя формы можно видѣть напр. въ миніатюрѣ, изображающей Распятіе (см. рис. на этой стр.). Къ наиболѣе извѣстнымъ памятникамъ комненовской придворной живописи принадлежатъ хранящіяся въ Парижской Національной библіотекѣ Гомиліи Іоанна Златоуста (№ 79 Coislin), написанныя для императора Никифора Вотоніата (1078 — 1081), съ безформенными фигурами, тугими складками одеждъ и лишенными выраженія лицами, тогда какъ Мартирологъ Британскаго музея (№ 11,870), XII-го столѣтія, отличается, помимо своихъ тощихъ фигуръ и жестокихъ драпировокъ, еще темнымъ колоритомъ, свойственнымъ этому регрессировавшему вѣку.

Главными произведеніями прикладной живописи и въ это время были византійскія шелковыя вышивки. Къ переходному времени

отъ конца XI-го къ началу XII-го столѣтія относится хранящаяся въ ризницѣ римскаго собора св. Петра великолѣпная одежда, ошибочно называемая „далматикой Карла Великаго". На ея передней сторонѣ изображенъ, въ благородныхъ формахъ, Спаситель, сидящій на радугѣ. Вышитыя золотомъ и сесеребромъ изображенія эффектно выдѣляются на голубомъ шелковомъ фонѣ.

Такія же формы, какъ и въ миніатюрахъ, но, быть можетъ, бо̀льшее, въ своемъ родѣ, совершенство техники мы находимъ въ лучшихъ произведеніяхъ рельефной пластики эпохи Комненовъ. Среди нихъ важнѣйшую роль играютъ попрежнему издѣлья изъ слоновой кости. Какъ длинны фигуры, размѣрены тѣлодвиженія, тяжелы одежды на прекрасной пластинкѣ Парижскаго Кабинета медалей, изображающей стоящаго на возвышеніи и благословляющаго Спасителя, между императоромъ Романомъ-Діогеномъ (1068 — 1071) и его женой! Какъ натянуты позы и экспрессія полуфигуръ Спасителя, Богоматери и святыхъ на костяной крышкѣ византійскаго деревяннаго ларца, принадлежащаго XII-му вѣку и хранящагося во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ! Всесвѣтною славой пользовались еще и въ то время византійскія литыя бронзовыя издѣлья, какъ о томъ свидѣтельствуютъ нѣкоторыя бронзовыя двери итальянскихъ церквей, константинопольское происхожденіе которыхъ удостовѣрено документами или надписями. Ихъ фигурныя украшенія, бо̀льшею частью походятъ по своей техникѣ на ньелли: врѣзанный рисунокъ выложенъ золотыми и серебряными проволочками; руки, головы и ноги образованы пластинками благороднаго металла и отчасти эмальированы. Четыре большія панно̀ среднихъ дверей собора въ Амальфи (1066), двери церкви Сантъ-Анджело, у подножія Монте-Гаргано (1076), а также двери соборовъ въ Троѣ, Атрани (1087) и Салерно (1099),—великолѣпные образцы этой византійской техники. Въ Римѣ, лучшимъ произведеніемъ въ этомъ родѣ были двери старой базилики Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленныя въ Константинополѣ Ставракіемъ въ 1070 г. и украшенныя изображеніями 54-хъ сценъ. Ихъ остатки хранятся въ ризницѣ этой базилики. И здѣсь вытянутость фигуръ въ длину характеристична для конца XI-го столѣтія.

Среди византійскихъ произведеній золотыхъ дѣлъ мастерства, къ этой эпохѣ можетъ быть съ полною достовѣрностью отнесена „корона св. Стефана", въ Будапештскомъ Національномъ музеѣ. Она украшена портретами императора изъ дома Комненовъ, Михаила Дуки (1071 — 1078), и его брата, Константина; помѣщенные на ней, кромѣ того, образа Спасителя, архангеловъ и святыхъ выполнены въ вылощенномъ византійскомъ стилѣ разсматриваемаго времени.

Византійское искусство при династіи Комненовъ, несмотря на свой упадокъ въ XII столѣтіи, все еще было искусствомъ національнымъ, новогреческимъ; по выработанности техники и пониманію формъ, оно все еще стояло на болѣе высокой ступени, чѣмъ современное ему западное

http://lib.kiev.ua/

искусство; но самостоятельные порывы къ новизнѣ, которыми отличалось это послѣднее, конечно, больше говоритъ къ нашему сердцу. Византійское, искуство, хотя и не подчинило своему вліянію всѣ художественныя области, однако оставалось руководителемъ европейскаго искусства, въ особенности сѣверо-восточнаго, но также и итальянскаго, по крайней мѣрѣ въ Нижней Италіи, Сициліи и Венеціи, гдѣ, какъ мы увидимъ, еще въ цѣломъ рядѣ священныхъ очаговъ пылало его пламя.

2. Русское искусство съ 1000 по 1250 г.

Во время крещенія Руси Владиміромъ Святымъ (988), сѣверной столицей ея былъ Новгородъ, южной — Кіевъ.

Первыя русскія церкви, какъ и вообще всѣ древне-русскія постройки, были деревянныя. Даже Десятинная церковь въ Кіевѣ, сооруженная Владиміромъ I въ 989—996 г. и предназначавшаяся быть его усыпальницей, по изслѣдованіямъ русскихъ археологовъ, въ существенныхъ своихъ частяхъ была построена изъ дерева. Вмѣстѣ съ греческими священниками и монахами приходили на Русь греческіе и—какъ есть основаніе предполагать — армянскіе живописцы и зодчіе; эти послѣдніе вводили въ странѣ, со второй четверти XI-го столѣтія, каменную архитектуру. Вслѣдствіе этого, русское искусство, до самаго монгольскаго завоеванія въ срединѣ XIII-го столѣтія, собственно говоря, оставалось вѣтвью византійскаго, хотя и отличалось отъ него многими особенностями; однако въ послѣднее время ученые склонны приписывать армянскимъ образцамъ еще бòльшую роль въ дѣлѣ возникновенія русскаго зодчества, чѣмъ византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова.

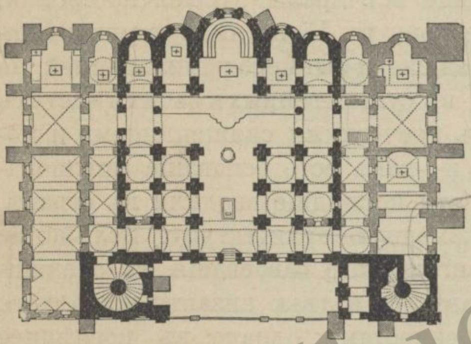
Нашему знакомству съ русскимъ искусствомъ, очень мало расширенному книгой о немъ Віоле-ле-Дюка, существенно способствовали сочиненіе Новицкаго и роскошныя изданія Бутовскаго, Айналова и Рѣдина и Суслова. Имъ мы слѣдуемъ въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи, отчасти основываясь на собственныхъ воспоминаніяхъ о путешествіи въ Россію.

Въ древне-русскомъ искусствѣ первенствующую роль играло зодчество. Самая древняя изъ сохранившихся русскихъ церквей — черниговскій соборъ, хотя въ немъ только нижнія части стѣнъ и столбовъ первоначальной кладки, а именно первой трети XI-го столѣтія. Онъ былъ четырехстолбовой церковью, съ одни́мъ только куполомъ, покоившимся на высокомъ барабанѣ, съ однимъ нартексомъ и съ тремя полукруглыми внутри и снаружи абсидами на восточной сторонѣ. Затѣмъ, къ числу древнѣйшихъ русскихъ каменныхъ церквей принадлежатъ Софійскіе соборы въ Кіевѣ (см. рис. на стр. 166) и въ Новгородѣ, изъ которыхъ первый отстроенъ въ 1037 г., а второй—въ 1052 г. Своими первоначальными планами, обѣ эти церкви, съ ихъ тѣсно-поставленными столбами въ широкой главной части зданія передъ подкупольнымъ пространствомъ въ родѣ трансепта, напоминаютъ церковь св. Никодима въ Аѳинахъ (см. выше, стр. 85) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, западныя базилики. Каждый изъ пяти нефовъ кіевскаго и трехъ не-

http://lucl.kiev.ua/

фовъ новгородскаго соборовъ заканчивается на востокѣ особой абсидой. Оба храма, однако, такъ измѣнены позднѣйшими пристройками, что только пебольшая часть ихъ внутренности, крытой всего однимъ плоскимъ куполомъ и оживленной мозаикой и фресковой росписью, еще даетъ нѣкоторое представленіе о впечатлѣніи нѣсколько мрачной величественности, какое должны были нѣкогда производить эти храмы.

Русскія церкви XII-го столѣтія имѣютъ уже нѣсколько другой характеръ. Новая, основанная въ 1116 г. столица, Владиміръ на Клязьмѣ, достигла въ то время своего высшаго процвѣтанія. Въ ней, между 1138 и 1161 гг., былъ воздвигнутъ большой соборъ во имя Успенія Богородицы. Онъ былъ еще сходенъ по плану съ новгородскимъ Софійскимъ соборомъ, но коробовые своды его нефовъ, даже не маскируемые крышей, на передней сторонѣ образуютъ полукружія, соединенныя высокими тонкими полуколонками въ глухія аркады. Подобная архитектура изобрѣтена, вѣроятно, ломбардскими зодчими, которые въ то время были нерѣдко призываемы въ Россію. Къ нимъ примкнула русская архитектурная школа, памятниками которой являются построенныя въ 1176 г. церковь суздальскаго монастыря и знаменитый Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ (1194—1195), реставрированный въ XIX-мъ столѣтіи въ своемъ прежнемъ стилѣ. Его южный, сѣверный и западный фасады расчленены высокими глухими аркадами. Вверху фасады заканчиваются, вмѣсто вѣнчающаго карниза, тремя полукруглыми фронтонами. Нижній ярусъ зданія отдѣленъ отъ верхняго опоясывающимъ всю церковь аркатурнымъ фризомъ, полуколонки котораго подперты снизу кронштейнами. Детали этого собора родственны скорѣе западно-романскому, чѣмъ византійскому стилю.



Планъ Софійскаго собора, въ Кіевѣ. По А. П. Новицкому.

Еще въ бо̀льшей степени это видно въ другихъ постройкахъ приблизительно того же времени, напр. въ часовнѣ Боголюбова монастыря, близъ Владиміра, по наружности совсѣмъ „романской“, и въ расположенной недалеко оттуда, на р. Нерли, церкви Покрова Пресвятой Богородицы— церкви, порталъ которой въ видѣ полуциркульной арки надъ коринѳскими колоннами, украшенъ рядами своеобразно стилизированныхъ аканѳовыхъ листьевъ. Дальше къ западу, церковь Спасо-Мирожскаго монастыря во Псковѣ, какъ и простой, снабженный тремя полукруглыми абсидами четырехстолбный черниговскій соборъ, имѣетъ на каждой сторонѣ по сильно выступающему впередъ трехугольному фронтону, напоминая чрезъ то нѣкоторые армянскіе храмы (см. выше, стр. 95). Татарское владычество, установившееся въ срединѣ XIII-го столѣтія, внесло послѣ того въ рус-

http://lucl.kiev.ua/

скую архитектуру много чужеземныхъ мотивовъ, на основѣ которыхъ развилось національное русское искусство.

Древне-русская живопись — совершенно византійская, и ея памятники—произведенія рукъ греческихъ мастеровъ. Вслѣдствіе этого, въ украшеніи ею внутренности русскихъ церквей главную роль играетъ **мозаика**, а **фресковая живопись** занимаетъ второстепенное мѣсто. Мозаики съ золотыми фонами преобладаютъ и въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, стѣнныя изображенія котораго, отчасти сохранившіяся, тѣсно примыкаютъ къ цикламъ мозаикъ византійскихъ церквей: въ средней абсидѣ представлена Богоматерь-Заступница (т. н. Богоматерь „Нерушимая Стѣна") съ воздѣтыми руками; въ среднемъ кругѣ главнаго купола сіяетъ погрудное изображеніе Христа-Вседержителя, окруженнаго четырьмя архангелами; но сцены Страстей Господнихъ на коробовыхъ сводахъ исполнены аль-фреско. Языкъ формъ здѣсь живо напоминаетъ поздне-македонское искусство Византіи. Колоритъ — свѣтлѣе въ изображеніяхъ святыхъ и болѣе теменъ въ библейскихъ композиціяхъ; тѣни — еще коричневыя. Какъ въ мозаикахъ Дафни, верхнія одежды изображены болѣе темными, чѣмъ исподнія. Особенно любопытны фрески бытового содержанія на стѣнахъ лѣстницъ, ведущихъ на хоры, и изображающія византійскую придворную жизнь, празднества, цирковыя ристанія, охоту. Сцена охоты на бѣлку воспроизводитъ — въ чемъ мы согласны съ О. Вульфомъ — эпизодъ русской народной жизни.

Въ XII столѣтіи отражается и въ Россіи перемѣна, происшедшая въ византійскомъ пониманіи формъ. Въ мозаикѣ церкви Михайловскаго монастыря, въ Кіевѣ, построенной въ 1108 г., гдѣ изображенъ Христосъ, причащающій апостоловъ на Тайной Вечери, мы встрѣчаемъ тѣ же вытянутыя въ длину, малоголовыя фигуры, которыя обычны во всемъ восточномъ искусствѣ этой эпохи. Но во фрескахъ Кирилловскаго монастыря, въ Кіевѣ, основаннаго въ 1140 г., въ движеніяхъ фигуръ и въ чертахъ лицъ мѣстами выказываются болѣе грубыя славянскія особенности, отъ которыхъ не свободны и фрески Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ.

Станковая живопись играла на Руси важную роль уже въ силу значенія, какое имѣетъ въ православной религіи почитаніе иконъ. Чѣмъ древнѣе русскія иконы этой эпохи и чѣмъ ближе онѣ къ византійскимъ оригиналамъ, тѣмъ выше онѣ въ художественномъ отношеніи. Образъ Владимірской Божіей Матери въ московскомъ Успенскомъ соборѣ считается однимъ изъ древнѣйшихъ и лучшихъ. Золотые фоны и свойственныя поздне-византійскому искусству неподвижныя, оцѣпенѣлыя позы фигуръ, нерѣдко еще облеченныхъ въ настоящія золотыя ризы, остаются удѣломъ русской иконописи.

Миніатюрная живопись вначалѣ культивировалась въ русскихъ монастыряхъ также одними греческими монахами, но вскорѣ присоединились къ нимъ и русскіе каллиграфы. Самой древней, дѣйствительно

http://luck.kiev.ua/

русской, иллюстрированной рукописью считается Остромирово Евангеліе 1057 года, хранящееся въ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ С.-Петербургѣ, Его миніатюры съ фигурами, несмотря на то, что въ лицахъ нѣкоторыхъ изъ нихъ ясно выраженъ славянскій типъ (напр. изображеніе евангелиста Марка), вообще имѣютъ еще византійскій характеръ. Изрѣдка встрѣчаются иниціалы, составленные изъ лиственныхъ, цвѣточныхъ и животныхъ мотивовъ и выполненные въ смѣшанномъ сѣверо-византійскомъ стилѣ; нерѣдко они усажены животными или женскими головками въ видѣ масокъ. Орнаментированные иниціалы и заставки русскихъ рукописей, образованные изъ сплетеныхъ цвѣточныхъ и животныхъ формъ и ярко раскрашенные (красный и синій цвѣта преобладаютъ), до средины XIII-го столѣтія сохраняютъ свой причудливый характеръ, отличный отъ характера орнаментаціи византійскихъ рукописей.

О древне-русской пластикѣ можно сказать лишь немногое. Знаменитыя „Корсунскія врата" въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ — нѣмецкое произведеніе XII-го столѣтія; западно-романскій стиль съ примѣсью славянскихъ элементовъ виденъ также въ скульптурныхъ украшеніяхъ („прилѣпахъ") Дмитріевскаго собора, во Владимірѣ, и церкви Покрова на Нерли. Чрезвычайно любопытенъ одинъ изъ рельефовъ владимірскаго собора св. Дмитрія, изображающій Восхожденіе на небо Александра Великаго на колесницѣ, запряженной грифами; сравненіе этого рельефа съ подобнымъ изображеніемъ въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка, послужившимъ для него образцомъ, наглядно показываетъ, какъ изысканныя корректно-византійскія формы становились подъ руками русскихъ мастеровъ грубыми и тяжелыми.

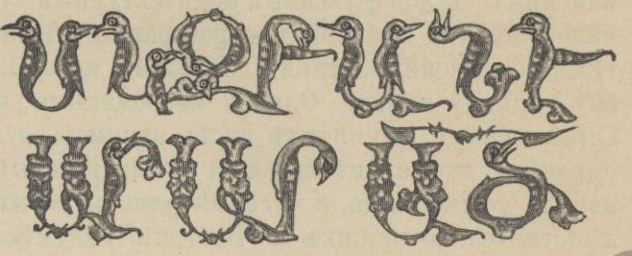
3. Армяно-грузинское искусство зрѣлаго средневѣковья.

Армяно-грузинское искусство (см. выше, стр. 95) съ конца XI-го столѣтія во многихъ отношеніяхъ подпало турецко-арабскому вліянію; однако основная форма храма, какъ свидѣтельствуетъ о томъ небольшая церковь Сурбъ-Григоръ, въ Ани, 1215 г., оставалась старой. Какой радушный пріемъ оказывался теперь арабскимъ орнаментамъ, видно по куфической надписи (см. т. I, стр. 759) 1063 года надъ порталомъ одной церкви въ Гелати, въ Грузіи. Впрочемъ, Грузія въ эту пору вернулась отъ армянскихъ архитектурныхъ формъ къ византійскимъ. Въ большой церкви Гелатскаго монастыря (1089—1126) мы находимъ три восточныя абсиды, внутри полукруглыя, снаружи многогранныя, какъ въ чисто-византійскихъ церквахъ; къ армянской орнаментикѣ, получившей въ Грузіи особенно пышное развитіе, теперь снова примѣшиваются, на ряду съ турецко-арабскими мотивами, чисто-византійскіе растительные завитки.

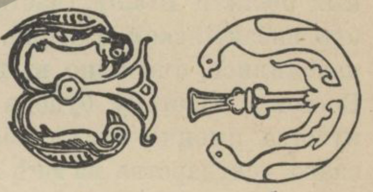
Для изученія армянской живописи почти единственнымъ матеріаломъ въ настоящее время служатъ иллюстрированныя рукописи, въ которыхъ теперь даже настоящія фигурныя изображенія, оставаясь въ сущности византійскими, все болѣе и болѣе принимаютъ ар-

http://lib.kiev.ua/

мянскій отпечатокъ. Уже въ таблицахъ каноновъ армянскаго Евангелія въ библіотекѣ монастыря Санъ-Ладзаро, близъ Венеціи, рукописи 1193 г., на ряду съ полуциркульными арками встрѣчаются трехчетвертныя арки, капители и базы колоннъ принимаютъ армянскую шарообразную форму, а въ рѣзкихъ особенностяхъ цвѣтного орнамента выказывается персидское вліяніе. Начиная съ XIII-го столѣтія, возникаетъ настоящая армянская миніатюрная живопись, стиль которой сохраняется почти безъ измѣненій вплоть до XVII-го столѣтія. Собственно библейскія композиціи и здѣсь суть копіи византійскихъ оригиналовъ, съ ничтожными прибавками. Наоборотъ, свѣтскіе сюжеты чаще всего имѣютъ азіатскій характеръ. Орнаментика послѣдовательно развивается дальше, исходя изъ указанныхъ нами выше (стр. 96) началъ. „Птичій“ орнаментъ, въ основѣ своей древне-христіанскій, становится типичною принадлежностью національнаго армянскаго искусства. Въ иниціалахъ Библіи 1375 года, хранящейся въ библіотекѣ мехитаристовъ, въ Вѣнѣ, мы находимъ самыя причудливыя сочетанія птичьихъ и растительныхъ формъ (см. рис. на этой стр.). Поля рукописей орнаментируются пальметтами со вставленными въ нихъ изображеніями сиренъ. Тикканенъ указываетъ на византійское происхожденіе подобныхъ мотивовъ въ буквѣ Е одной армянской рукописи XV-го столѣтія (см. рис. на этой стр.). Своимъ художественно-историческимъ значеніемъ это національно-армянское искусство обязано элементамъ, внесеннымъ въ него извнѣ; само же оно развило дальше лишь немногое, и тѣмъ менѣе было въ силахъ создать что-либо новое.



Составленныя изъ птичьихъ фигуръ буквы армянской Библіи 1375 г., въ библіотекѣ мехитаристовъ, въ Вѣнѣ. По І. Стриговскому.



а б

Иниціалъ Е одной изъ византійскихъ рукописей Берлинской Королевской библіотеки (а) и армянской рукописи 1469 г., принадлежащей д-ру Мартину въ Гельсингфорсѣ (б). По І. І. Тикканену.

II. Искусство Италіи въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250).

1. Введеніе.—Византійское и византійствующее искусство Венеціи и Нижней Италіи.

Изъ великаго смѣшенія народовъ, происшедшаго на Западѣ въ срединѣ XI столѣтія, побѣдительницей вышла латинская раса, и ея языкъ остался признаннымъ языкомъ римско-католической религіи и западной

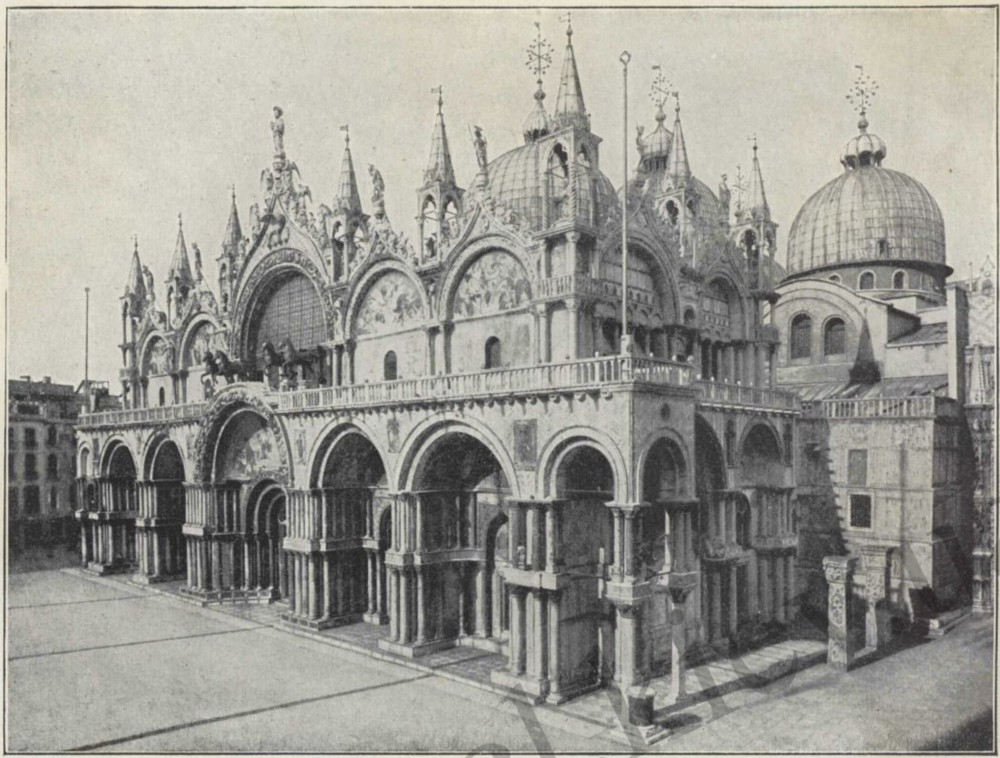
http://lucl.kiev.ua/

науки. Новые народные языки, получившіе названіе „романскихъ", образовавшіеся чрезъ смѣшеніе латыни съ языкомъ германскихъ завоевателей въ предѣлахъ древне-римской имперіи, сдѣлались первыми выразителями средневѣковой рыцарской поэзіи. Влѣдствіе этого, со второй четверти XIX столѣтія стали нѣсколько поспѣшно называть „романскимъ" художественный архитектурный стиль разсматриваемой эпохи; мало того, это названіе распространили и на изобразительныя искусства тѣхъ германскихъ странъ, населеніе которыхъ оставалось вѣрно своему родному языку. Однако современные изслѣдователи, во главѣ со Стриговскимъ, начинаютъ снова заниматься вопросомъ: не слѣдуетъ ли признать, что архитектурный стиль, который нѣсколько поколѣній именовало романскимъ, и который раньше назывался просто византійскимъ, дѣйствительно возникъ на Востокѣ? Разумѣется, „византійскій вопросъ", т. е. вопросъ о вліяніи византійскаго искусства на западное, получилъ совсѣмъ другой характеръ съ той поры, какъ родиной такъ называемаго „романскаго" искусства, искусства преимущественно монастырскаго, были признаны нетолько Греція, но и болѣе далекій Востокъ, гдѣ впервые появились монастыри. Впрочемъ, мы еще вернемся къ затронутой нами темѣ. Въ отношеніи Италіи, византійскій вопросъ уже a priori рѣшается проще, чѣмъ для Сѣвера, вслѣдствіе того, что обширныя области Италіи, частью лишь незадолго предъ тѣмъ отторгнутыя отъ византійской имперіи, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи находились, очевидно, въ весьма сильной зависимости отъ христіанскаго Востока. Поэтому будетъ послѣдовательно начать нашъ обзоръ съ искусства именно этихъ областей Италіи—Венеціи на сѣверѣ и норманскаго государства на югѣ Аппеннскаго полуострова и въ Сициліи. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, одно существованіе удобныхъ торговыхъ путей на Востокъ указываетъ на оживленныя художественныя сношенія съ нимъ облегчавшіяся для Нижней Италіи, бывшей „Великой Греціи", благодаря племенному составу ея населенія.

Среди богатыхъ древнихъ приморскихъ и островскихъ городовъ, расположенныхъ въ сѣверо-западномъ углу Адріатическаго моря, первенствующее значеніе съ 811 г. пріобрѣла Венеція. Положеніе этого великолѣпнаго города среди лагунъ служило защитой его свободы. Предпріимчивость гражданъ Венеціи наполняла ее сокровищами всего тогдашняго міра. Свойственный венеціанцамъ рѣдкій художественный вкусъ постепенно дѣлалъ ихъ городъ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ и прекрасныхъ на свѣтѣ. Крылатый левъ, символъ патрона Венеціи, апостола Марка, сдѣлался эмблемой гордой „царицы морей", которая, по завоеваніи Константинополя ея дожемъ, Энрико Дандоло (1204 г.), стала сильнѣйшей державой въ Европѣ.

Отдѣльные сохранившіеся фасады венеціанскихъ дворцовъ „романскаго" стиля, каковы напр. Фондако-де'Турки (теперь—городской музей), палаццо-Дандоло (Фарсетти) и палаццо-Лореданъ, еще донынѣ

http://luclkiev.ua/



Внѣшній видъ.

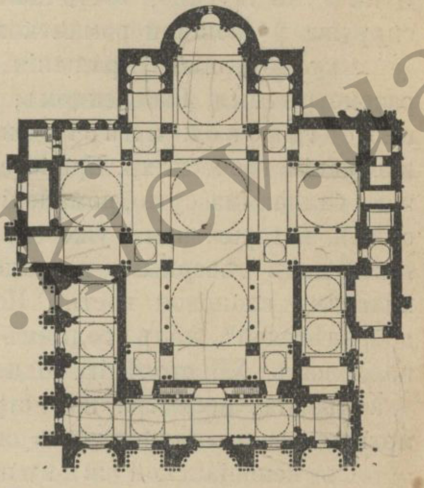
Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Внутренній видъ.

Табл. 14. Соборъ св. Марка, въ Венеціи.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

отражающіе свои аркады въ зеленыхъ водахъ Большого Канала, свидѣтельствуетъ объ искусствѣ, съ какимъ венеціанскіе зодчіе сообразовали стиль дворцовъ съ водяными улицами, на которыхъ они выстроены. Уже вытянутыя арки портика Фондако-де'Турки указываютъ на восточное происхожденіе этой архитектуры. Венеціанское церковное зодчество разсматриваемой эпохи представлено всего **одн и м ъ**, но за то грандіознымъ сооруженіемъ—освященнымъ въ 1094 г. соборомъ св. Марка. Его три абсиды и западно-восточныя окружныя стѣны, быть можетъ, — остатки незадолго до того (между 976 и 1008 гг.) построенной церкви. По своей формѣ, соборъ св. Марка—центральное зданіе, византійскій пятикупольный храмъ съ крестообразнымъ планомъ (см. рис. на этой стр.). Прототипами его можно считать, съ одной стороны, церковь св. Апостоловъ, съ другой--церковь св. Ирины, въ Константинополѣ. Четыре вѣтви креста, надъ пересѣченіемъ которыхъ возвышается главный куполъ, покоющійся на пандантивахъ, раздѣлены каждая на три нефа. Въ срединѣ каждой вѣтви стоятъ соединенные между собою огромными полуциркульными арками четыре массивныхъ столба, поддерживающіе малые купола. Арки двуярусныхъ боковыхъ нефовъ опираются на колонны и открываются въ среднее пространство храма. Всю западную его часть занимаетъ нартексъ, передняя сторона котораго открывается наружу (см. табл. 14, верхній рис.) пятью монументальными порталами съ полуциркульнымъ верхомъ, въ видѣ нишей, поддерживаемыми пучками мраморныхъ колоннъ. Надъ порталами фасадъ увѣнчанъ пятью полуциркульными же фронтонами. Украшеніе зданія снаружи цвѣтными мраморами и колоннами принадлежитъ XII столѣтію. Фантастическое впечатлѣніе, производимое внѣшностью собора, усиливаютъ килевидныя арки, небольшіе шатровые навѣсы, „краббы“ и статуи поздне-готическаго времени, окаймляющія фронтоны, такъ же, какъ и разнообразныя металлическія золоченыя украшенія. Поразительно, какъ снаружи, такъ и внутри, изобиліе разноцвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ, античныхъ и ранне-средневѣковыхъ, свезенныхъ сюда изо всѣхъ сосѣднихъ странъ; еще поразительнѣе разнообразіе ихъ ранне-средневѣковыхъ, западныхъ и восточныхъ капителей, Внѣшность храма, красочный блескъ котораго увеличиваютъ мозаики тимпановъ, своими изломанными линіями карнизовъ и общимъ причудливымъ видомъ приводитъ на умъ сказочныя азіатскія постройки. Болѣе цѣлостное и спокойное впечатлѣніе произво-



Планъ собора св. Марка, въ Венеціи
По Г. Дегіо и Г. фонъ-Бецольду.

http://lucl.kiev.ua/

дитъ внутренность собора (см. табл. 14, нижній рис.). Нижнія части стѣнъ блистаютъ роскошными узорами, составленными изъ цвѣтныхъ мраморовъ, всѣ же остальныя стѣнныя поверхности, арки и своды украшены мозаиками на золотомъ фонѣ. Живописный, плоскостной характеръ внутренняго убранства византійскихъ церквей выступаетъ предъ нами изъ таинственнаго полумрака собора во всей своей бѣдности архитектурными элементами, но и во всемъ своемъ декоративномъ великолѣпіи, гармоничности и торжественности.

Соборъ св. Марка оказалъ вліяніе на церковную архитектуру далеко вокругъ Венеціи. Главное произведеніе „школы церкви св. Марка", какъ доказано Ратгенсомъ,—перестроенная въ XII столѣтіи церковь Санъ-Донато, въ Мурано, восточная сторона которой впослѣдствіи обнесена снаружи роскошной романской циркульно-арочной галереей.

Скульптурныя украшенія собора св. Марка, недавно обстоятельно разсмотрѣнныя Габеленцомъ, характеризуютъ собою всѣ особенности венеціанской пластики данной эпохи. Среди нихъ много произведеній греческихъ, привезенныхъ съ Востока. Заднія колонны алтарнаго балдахина суть „романскія" подражанія переднимъ, древне-христіанскимъ, которыя намъ уже знакомы (см, выше, стр. 70). „Рождество Христово" надъ сѣвернымъ порталомъ еще сильно напоминаетъ византійскую пластику слоновой кости. Но „Восемь дѣлъ милосердія" и „Восемь добродѣтелей", надъ среднимъ порталомъ главнаго фасада, хотя и принадлежатъ XII столѣтію, однако своей чисто-западной оживленностью указываютъ, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ отдѣльные античные мотивы, на принадлежность свою стилю зрѣлаго средневѣковья.

Съ венеціанской живописью разсматриваемой эпохи знакомятъ насъ мозаики того же собора св. Марка. Общій планъ его мозаичной декораціи, родственный системѣ росписей аѳонскихъ церквей, долженъ быть отнесенъ ко времени сооруженія этого храма. Въ абсидѣ, гдѣ въ византійскихъ церквахъ изображалась Богоматерь, представленъ, по западному обыкновенію, Христосъ, возсѣдающій на престолѣ. Но нижнія части стѣнъ покрыты, какъ и въ византійскихъ церквахъ, многочисленными отдѣльными изображеніями святыхъ, а верхнія части и своды украшены сценами изъ земной жизни Спасителя и житій святыхъ. Въ среднемъ куполѣ и здѣсь изображенъ сидящій на радугѣ Спаситель, окруженный двѣнадцатью апостолами, къ которымъ присоединена Богоматерь въ позѣ оранты. Византійскій характеръ имѣютъ мозаики всѣхъ пяти куполовъ и половины подпружныхъ арокъ; византійскія, въ сущности, также и мозаики нартекса, изображающія Дни творенія; по своему характеру онѣ близки, какъ то доказано Тикканеномъ, къ греческой Коттоновой Библіи (см. выше, стр. 63) древне-христіанскаго времени. Реставраціи и дополненія, сдѣланныя въ готическую эпоху, въ эпоху Возрожденія и въ новое время, разумѣется,—въ иномъ родѣ. Купольныя мозаики выполнены въ торжественномъ и строгомъ визан-

тійскомъ стилѣ XI и XII столѣтій; напротивъ того, въ мозаикахъ нартекса виденъ болѣе свободный греческій стиль XIII столѣтія, въ отдѣльныхъ своихъ чертахъ держащійся натуры и отчасти уже проникнутый западнымъ духомъ.

Византійскими въ существенныхъ чертахъ представляются также церковныя мозаики сосѣднихъ съ Венеціей острововъ. Какъ въ старомъ соборѣ о-ва Торчелло (см. выше, стр. 45), такъ и въ соборѣ Мурано, въ алтарной нишѣ, вмѣсто Спасителя, изображена еще Богоматерь: въ Торчелло она представлена, какъ въ ѳессалоникской церкви св. Софіи (см. стр. 87), сидящей на престолѣ съ Младенцомъ на лонѣ, а въ Мурано, какъ въ церкви Неа-Мони, на островѣ Хіосѣ (см. стр. 88), — въ видѣ оранты, безъ Младенца. Обширная мозаика „Страшный Судъ" на внутренней сторонѣ западной стѣны собора Торчелло, относящаяся къ началу XIII столѣтія, раздѣлена на пять фризовъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ; самый верхній изъ нихъ, въ которомъ фигуры слишкомъ вдвое больше, чѣмъ въ остальныхъ, занятъ изображеніемъ Сошествія Спасителя во адъ, исполненнымъ по византійской схемѣ. Въ этой композиціи, на ряду съ византійскими чертами, видны и нѣкоторыя западныя черты. Но лишь въ послѣдующую эпоху, да и то крайне медленно, Венеція и ея область примыкаютъ къ художественному движенію, возникшему на Западѣ.

Нижняя Италія и Сицилія, изъ за обладанія которыми въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ боролись арабы, византійскіе греки и лангобарды, во второй половинѣ XI столѣтія, благодаря мужеству и мудрости норманскихъ завоевателей (скандинавовъ), еще въ Нормандіи полуофранцузившихся, соединились въ одно королевство, остававшееся подъ норманскимъ владычествомъ приблизительно до конца XII-го вѣка, а съ 1194 г. и до конца разсматриваемой нами эпохи находившееся подъ непосредственною властью германскихъ императоровъ. Когда при дворѣ Фридриха II, „короля Обѣихъ Сицилій," впервые расправила свои крылья прелестная по своей безыскуственности юная итальянская поэзія, уже были воздвигнуты съ той и съ другой стороны Мессинскаго пролива всѣ тѣ великолѣпныя сооруженія, въ которыхъ византійскія, норманскія, сарацинскія и латинскія черты слились въ одно новое цѣлое, полное своеобразной красоты, хотя и заключавшее въ себѣ мало задатковъ для дальнѣйшаго развитія.

Въ зодчествѣ Нижней Италіи, въ продолженіе всей норманской эпохи происходила борьба новыхъ художественныхъ теченій съ византійскими преданіями. Изъ базиликъ древняго или норманскаго стиля съ плоскимъ покрытіемъ заслуживаютъ упоминанія нѣкоторыя, теперь перестроенныя церкви, каковы напр. соборы въ Салерно и Равелло, а также хорошо сохранившаяся, славящаяся своими мозаиками церковь Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Въ этой послѣдней

нѣтъ трансепта. Салернскій соборъ — норманская базилика со столбами и съ атріемъ, античныя колонны котораго соединены одна съ другой повышенными арками; какъ здѣсь, такъ и въ большинствѣ церквей этого рода, среди архитектурныхъ деталей встрѣчаются отдѣльные византійскіе или сарацинскіе мотивы. Великолѣпный соборъ въ Бари и церковь Санъ-Никкола-е-Катальдо, въ Лечче, увѣнчаны, надъ первоначальной романской постройкой, византійскимъ восьмиграннымъ куполомъ. Купольныя церкви Сантъ-Андреа и Санъ-Франческо въ Трани, соборъ въ Канозѣ и описанная Дилемъ церковь аббатства Санта-Марія-дель-Патиръ, близъ Россано, представляютъ, и въ планѣ, и въ архитектурѣ, смѣшеніе западныхъ и византійскихъ формъ. Чисто византійскими, подобно церкви въ Россано (см. выше, стр. 98), должно признавать изданную Г. Шульцемъ такъ называемую „Каттолику“, въ Стило, и церковь Санъ-Джованни-дельи-Эремити, въ Палермо.

Арабески на косякѣ дверей салернскаго собора. По Д. Салацаро.

Многія изъ этихъ южно-итальянскихъ церквей отличаются богатствомъ скульптурныхъ украшеній на косякахъ, архитравахъ и створкахъ дверей, равно какъ и роскошью всего внутренняго убранства. И въ этомъ убранствѣ сарацинскіе художественные мотивы перемѣшаны съ византійскими. Богатый стилизованный лиственный завитокъ встрѣчается на ряду съ розетками и чисто-геометрическими орнаментами. Среди нихъ нерѣдко удѣлено мѣсто и животному міру. Примѣромъ могутъ служить пышныя арабески на косякѣ дверей салернскаго собора (1099), въ которыхъ среди цвѣточныхъ завитковъ, попадается изображеніе представителя восточной фауны, верблюда (см. рис. на этой стр.).

Въ настоящей пластикѣ господствуетъ византійскій пошибъ при значительной огрубѣлости формъ. Замѣчательный памятникъ рѣзьбы на слоновой кости — составленная изъ различныхъ по стилю пластинъ, сработанная около 1100 г., передняя доска алтаря (paliotto), хранящаяся въ ризницѣ салернскаго собора. Стройныя, относительно правильныя формы нагого тѣла въ ея рельефахъ, изображающихъ Дни творенія, не имѣютъ ничего общаго съ аляповатыми формами, въ какихъ выполнено Распятіе. Изъ мраморныхъ скульптурныхъ порталовъ слѣдуетъ упомянуть болѣе самостоятельные по концепціи рельефы главнаго портала въ соборѣ Трани (послѣ 1180 г.), со сценами изъ жизни ветхозавѣтныхъ патріарховъ. Во внутренности церквей, каѳедры и епископскія сѣдалища въ XI столѣтіи часто снабжаются колонками, покоющимися на львахъ или скорченныхъ человѣческихъ фигурахъ, символахъ побѣжденной злой силы, или же украшаются рельефами, представляющими также

побѣду силы свѣта надъ силами тьмы, каковы напр. изображенія Самсона, борющагося со львомъ, или св. Георгія, поражающаго дракона. Для примѣра, укажемъ на епископскія сѣдалища работы мастера Ромоальда, въ церкви Санъ-Сабино, въ Канозѣ (около 1088 г.), и въ Санъ-Никколо, въ Бари. Позже, и въ Нижней Италіи рельефныя изображенія вытѣсняются нефигурными, хотя нерѣдко и перемѣшанными съ растительными и животными мотивами, но по бо̀льшей части геометрическими плоскими орнаментами, составленными изъ цвѣтныхъ каменныхъ и стеклянныхъ кусковъ на бѣломъ мраморномъ фонѣ. Этотъ родъ мозаики введенъ въ употребленіе, повидимому, греческими художниками, призванными въ монастырь Монте-Кассино аббатомъ Дезидеріемъ, и отсюда распространился какъ на сѣверѣ, въ Римѣ, такъ и на югѣ Италіи, гдѣ къ его великолѣпнѣйшимъ образцамъ принадлежатъ каѳедры (1175 г.), алтарныя загородки, трибуна для пѣвчихъ и подсвѣчники для пасхальныхъ свѣчей въ салернскомъ соборѣ. Бронзовыя церковныя двери этихъ мѣстностей также ясно показываютъ, въ какой степени Южная Италія еще зависѣла тогда отъ Византіи. Ньеллированныя двери соборовъ въ Амальфи, Атрани, Салерно и др., съ выкладкой золотомъ и серебромъ, какъ мы видѣли выше (см. стр. 164), изготовлены въ Константинополѣ. Съ XII столѣтія, греческихъ мастеровъ начинаютъ смѣнять мѣстные, южно-итальянскіе, вначалѣ подражающіе грекамъ, но затѣмъ, дѣлающіеся все болѣе и болѣе самостоятельными; отъ работы чернью, т. е. гравированія линіями съ заполненіемъ пустотъ особымъ составомъ (смѣсью ртути съ серебромъ, мѣдью и свинцомъ), и металлической выкладки по металлу, они переходятъ къ бронзовому рельефу. Мастеромъ Одеризіемъ Берардомъ, изъ Беневента, отлиты въ 1119 — 1127 гг. двери собора въ Троѣ, въ которыхъ техника ньеллированія замѣнена, по крайней мѣрѣ отчасти, рельефной пластикой; но стиль ихъ еще византійскій. Болѣе свободными отъ старой традиціи и въ своемъ цѣломъ болѣе жизненными, иначе сказать, болѣе „романскими“, представляются 72 рельефныя панно̀ бронзовыхъ дверей беневентскаго собора, изображающія святыхъ и событія Священной Исторіи и замѣчательныя своими ландшафтными задними планами. Наиболѣе свободны по стилю, въ границахъ этого направленія, произведенія мастера Баризана изъ Трани, а именно тридцать бронзовыхъ, обрамленныхъ красивымъ орнаментомъ, рельефовъ дверей собора Трани (около 1160 г.), 54 подобныхъ же изображеній на знаменитыхъ бронзовыхъ дверяхъ въ Равелло (1179 г.) и двадцать-восемь рельефовъ на сѣверныхъ дверяхъ собора въ Монреале, близъ Палермо (между 1186 и 1200 гг.). Двери соборовъ Трани и Монреале помѣчены именемъ этого мастера, начертаннымъ латинскими буквами, но объяснительныя надписи на нихъ — всѣ греческія. Несмотря на близость этихъ рельефовъ къ византійскимъ рѣзнымъ изъ кости, стиль ихъ значительно оригиналенъ. Во всей этой области искусства мы можемъ, такимъ образомъ, прослѣдить постепенное развитіе новыхъ особенностей; имена же, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ

http://lucl.kiev.ua/

произведеніяхъ, свидѣтельствуютъ о ростѣ самосознанія художниковъ по мѣрѣ того, какъ ихъ творчество становилось все болѣе и болѣе независимымъ отъ преданій.

Въ первой половинѣ XIII-го столѣтія, въ области изобразительныхъ искусствъ Нижней Италіи сильно проявлялось вліяніе просвѣщеннаго Гогенштауфена, императора Фридриха II. Духомъ его времени запечатлѣны напр. классически-прекрасныя скульптуры каѳедры въ церкви Битонто (1229), исполненныя по заказу самого императора. Бо̀льшая часть ихъ погибла. Какимъ-то чудомъ уцѣлѣли нѣкоторыя изъ колоссальныхъ скульптуръ, которыми Фридрихъ II украсилъ въѣздъ на мостъ черезъ Вольтурно, въ Капуѣ,—торсъ его собственной статуи и три огромныхъ мраморныхъ бюста главнаго судьи Таддео да-Сессы, канцлера Пьетро дель-Виньи и олицетворенія „Гибеллинской Капуи". Эти замѣчательныя скульптуры, хранящіяся теперь въ Музео-Кампано, въ Капуѣ, и впервые изданные К. фонъ-Фабрици, проливаютъ яркій свѣтъ на художественный вкусъ Фридриха. То обстоятельство, что нѣкоторые принимаютъ ихъ за античныя, доказываетъ ихъ тѣсную связь съ эллинистическимъ искусствомъ. Но южно-итальянскія скульптуры XIII-го вѣка, сохраняя въ себѣ традиціонныя, слегка византійскія основныя формы, дышатъ новой, юношески-свѣжей, хотя еще нѣсколько робкой индивидуальной жизнью, такъ что, какъ справедливо говоритъ Р. Дельбрюкъ, „для нихъ нельзя найдти мѣста въ эволюціи древняго искусства".

Нижне-итальянская живопись занимающаго насъ времени была, главнымъ образомъ, стѣнная. Мозаикъ отъ этого времени почти не сохранилось, за исключеніемъ ничтожныхъ остатковъ въ салернскомъ и капуанскомъ соборахъ; фрески же, описанныя Дилемъ, принадлежатъ по большой части, подземнымъ капелламъ апулійскихъ отшельниковъ. Надписи на нихъ — частью греческія, частью латинскія. На протяженіи времени отъ XI до XIV столѣтія можно прослѣдить постепенный переходъ отъ чистовизантійскихъ композицій и техники къ болѣе свободной и самостоятельной западной манерѣ исполненія. Еще вполнѣ въ византійскомъ стилѣ написанъ архангелъ съ огромными крыльями, въ криптѣ Санъ-Вито-де'Норманни, близъ Бриндизи (XII столѣтія); но въ замѣчательной картинѣ Страшнаго Суда на западной стѣнѣ капеллы св. Стефана, въ Солето, произведеніи, вѣроятно, XIII столѣтія, византійскіе элементы уже перемѣшаны съ западными. Въ духѣ византійской живописи представлены напр. море и дикіе звѣри, извергающіе изъ себя тѣла поглощенныхъ ими людей; но изображеніе папы въ тройной тіарѣ, между небесными праведниками, несомнѣнно,—римское.

Къ числу важнѣйшихъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе раннихъ фресокъ разсматриваемаго времени принадлежитъ въ Южной Италіи стѣнная роспись церкви Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Эта церковь построена аббатомъ монте-кассинскаго монастыря Дезидеріемъ,

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 15. Внутренность церкви „Марторана", въ Палермо.

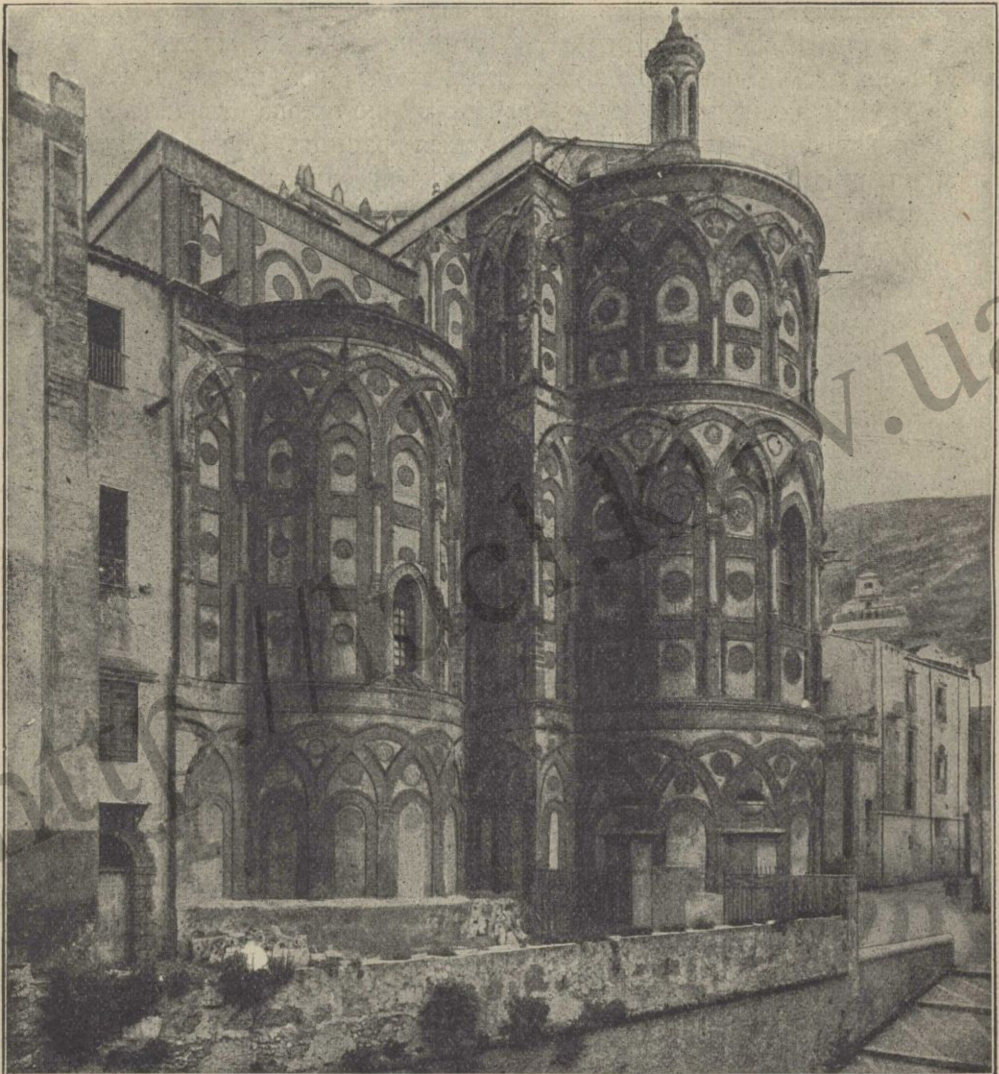
Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

о которомъ извѣстно, что онъ, во второй половинѣ XI-го столѣтія, поддерживалъ дѣятельныя художественныя сношенія съ Константинополемъ и даже выписывалъ съ береговъ Босфора мозаичистовъ и другихъ мастеровъ. Въ настоящее время уже никто не отрицаетъ, что фрески Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, вообще родственныя во многихъ отношеніяхъ съ болѣе древними фресками церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на Рейхенау (см. выше, стр. 128), написаны подъ византійскимъ вліяніемъ; этого вліянія не отрицалъ и Фр.-Кс. Краусъ, но только отводилъ ему, вопреки мнѣнію Добберта, возможно тѣсныя границы. Общее расположеніе росписи здѣсь, конечно,—западное. Чинъ богослуженій, отправлявшійся въ этой церкви, былъ римскій, а не греческій, вслѣдствіе чего въ главной абсидѣ изображенъ, вмѣсто Богоматери, Христосъ, сидящій на престолѣ между символами четырехъ евангелистовъ; западная стѣна занята обширной, раздѣленной на пять поясовъ, композиціей Страшнаго Суда, а верхнія части стѣнъ средняго нефа украшены, приблизительно, 70-ю фресками на сюжеты изъ Новаго Завѣта; изъ этихъ фресокъ сорокъ болѣе или менѣе сохранились. Большинство отдѣльныхъ изображеній и даже библейскихъ сценъ сочинено по византійскимъ образцамъ; такъ напр., въ композиціи Входа Господня во Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на осляти, свѣсивъ обѣ ноги на одну сторону. Византійскимъ духомъ пропитаны также формы фигуръ и ихъ движенія. Если и не византійскіе мастера, призванные Дезидеріемъ въ Монте-Кассино, то, по крайней мѣрѣ, обученные ими на мѣстѣ туземные живописцы были исполнителями этой любопытной росписи, въ своемъ цѣломъ не примыкающей, правда, къ исходнымъ пунктамъ новой художественной жизни, а представляющейся отголоскомъ еще полуантичнаго, ранне-средневѣковаго искусства.

Самые блестящіе образцы нормано-сарацинско-византійскаго искусства находятся на остр. **Сициліи**. Центръ этого искусства—Палермо и его роскошныя окрестности; но искусство это распространилось и въ восточной части острова, до Чефалу и Мессины. И здѣсь важнѣйшую роль играла **архитектура**. Изъ византійскихъ купольныхъ церквей Сициліи слѣдуетъ отмѣтить Санъ-Джованни-дельи-Эремити (построенную въ 1132 г.), Санта-Марія-делль-Аммиральо (Ла-Марторану, сооруженную въ 1147 г.) и Санъ-Катальдо (заложенную въ 1161 г.), всѣ три въ Палермо. Санъ-Джованни-дельи-Эремитани—пятикупольная церковь съ продольнымъ корпусомъ, трансептомъ и тремя абсидами. Марторана первоначально была четырехугольной постройкой съ тремя абсидами; четыре колонны въ ея средокрестіи поддерживали куполъ на пандантивахъ (см. табл. 15). Санъ-Катальдо имѣетъ три купола, изъ которыхъ средній покоится также на четырехъ колоннахъ. Однако архитектура этихъ церквей уже невполнѣ византійская: въ нихъ, вмѣсто полуциркульной арки, появляется стрѣльчатая; но это—еще не готическая стрѣльчатая арка, а арабская (см. т. I,

http://lib.kiev.ua/

стр. 755), и вообще, въ этихъ зданіяхъ выказывается еще сарацинское, а не французское вліяніе. Знаменитая Дворцовая Капелла (Cappella Palatina) въ Палермо, сооружавшаяся съ 1129 по 1140 г., только въ своей восточной части, къ которой принадлежатъ крытый стрѣльчатымъ коро-



Задняя сторона монреальскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

бовымъ сводомъ трансептъ и высокій куполъ надъ средокрестіемъ, имѣетъ типичныя черты византійской архитектуры. Въ трехнефномъ продольномъ корпусѣ Капеллы, коринѳскія колонны съ едва замѣтными импостами поддерживаютъ собою высокія арабскія стрѣльчатыя арки; сталактитовые своды (см. т. I, стр. 756) надъ ними служатъ переходомъ къ плоскому, украшенному куфическими надписями (т. I, стр. 759) дере-

вянному потолку. Общій живописный эффектъ, усиливаемый мозаичными украшеніями, заставляетъ не замѣчать недостатка связи архитектурныхъ элементовъ между собою. Наконецъ, соборы въ Чефалу (1132 г.), Палермо (1169—85 гг.) и Монреале (1174—89 гг.) суть западныя базилики съ норманскими парными башнями по бокамъ западнаго фасада и съ коринѳскими колоннами, поддерживающими арабскія стрѣльчатыя арки, во внутренности. Внѣшнія стѣны соборовъ Палермо и Монреале (см. рис. на стр. 178), въ особенности стѣны абсидъ, декорированы фальшивыми стрѣльчатыми, пересѣкающимися другъ съ другомъ арками; главную, совершенно своеобразную прелесть монреальскаго собора составляетъ галерея клуатра (1200—1221 гг.) со стрѣльчатыми аркадами, колонны которыхъ, стоящія попарно и частью витыя, роскошно орнаментированы мозаичными или покрыты пластическими арабскими узорами; фигурныя капители этихъ колоннъ представляютъ намъ сицилійскую пластику начала XIII-го столѣтія въ благопріятномъ для нея свѣтѣ. Бронзовыя двери, которыми монреальскій соборъ снабженъ въ XI столѣтіи, были изготовлены еще чужеземными мастерами. Двери сѣвернаго входа—произведеніе Баризана изъ Трани (см. выше, стр. 175). Но двери западнаго портала, сработанныя, какъ гласитъ надпись на нихъ, въ 1186 г. пизанцемъ Бонанномъ, изображаютъ на своихъ 42-хъ панно многочисленныя библейскія сцены, часто богатыя фигурами, исполненныя уже не въ византійскомъ, а въ тоскано-романскомъ стилѣ, сухомъ и тощемъ въ отношеніи формъ, но болѣе оживленномъ въ отношеніи композиціи сюжетовъ (см. рис. на этой стр.). Историкъ сицилійскаго искусства, Ди-Марцо, вполнѣ правильно признаетъ въ вышеупомянутыхъ каменныхъ скуль-

Часть западныхъ бронзовыхъ дверей монреальскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

птурныхъ капителяхъ клуатра при монреальскомъ соборѣ значительный художественный прогресъ, сравнительно съ соборными дверями. Но это былъ лишь временный подъемъ, за которымъ не послѣдовало дальнѣйшихъ шаговъ впередъ.

Въ ряду многочисленныхъ мраморныхъ издѣлій, покрытыхъ узорами изъ разноцвѣтныхъ камней и стекляной мозаики, встрѣчающихся въ Сициліи столь же часто, какъ и въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 175), достойны быть упомянутыми только алтарныя загородки, каѳедры, тронъ и кропильница Дворцовой Капеллы—произведенія великолѣпныя, но имѣющія преимущественно художественно-прикладной, декоративный характеръ. Тѣмъ бо̀льшее вниманіе обращаютъ на себя главныя произведе-

Мозаика въ абсидѣ собора въ Чефалу. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

нія **сицилійской живописи** въ разсматриваемую нами эпоху—мозаики сицилійскихъ церквей. Преимущественно этимъ великолѣпнымъ мозаикамъ сицилійское искусство норманской эпохи обязано впечатлѣніемъ роскоши и торжественности, какое отъ него получается. Мозаики эти, по большей части, византійскаго стиля и обыкновенно разсматриваются, какъ отголоски средневѣковаго греческаго искусства на Западѣ. Древнѣйшія и лучшія изъ нихъ находятся въ соборѣ Чефалу (около 1148 г.). Въ его главной абсидѣ, какъ вообще въ западныхъ церквахъ, помѣщено гигантское, величественное поясное изображеніе Спасителя (см. рис. на этой стр.), блистающее яркими красками: нижняя одежда Христа—золотая, верхняя—синяя, фонъ—золотой; бѣлокурые волосы раздѣлены посрединѣ проборомъ; черты лица—византійски-застывшія, но ихъ выраженіе величаво, благородно и торжественно; византійскія также выборъ, компоновка и позы фигуръ святыхъ, изображенныхъ въ три ряда подъ иконою Спасителя. Надписи—греческія, какъ и на сохранившихся только отчасти стѣнныхъ и потолочныхъ мозаикахъ палермской Марто-

раны. Распредѣленіе сюжетовъ въ Марторанѣ напоминаетъ аѳонскія церкви. Въ куполѣ представленъ на золотомъ фонѣ, во весь ростъ, Христосъ, сидящій на престолѣ (фигура его слишкомъ длинна) и окруженный восемью пророками; на парусахъ изображены евангелисты. Въ болѣе полномъ видѣ дошли до насъ мозаики палермской Дворцовой Капеллы. Ихъ золотой фонъ наполняетъ своимъ ровнымъ блескомъ всю церковь, а роскошь красокъ приковываетъ взглядъ къ содержанію изображеній. Спаситель представленъ нетолько въ срединѣ купола, но и на сводѣ главной абсиды (колоссальное поясное изображеніе). Верхъ стѣнъ средняго нефа занятъ ветхозавѣтными сюжетами. Главныя событія Новаго Завѣта размѣщены по стѣнамъ хора. „Бѣгство во Египетъ“ и „Входъ Господень во Іерусалимъ“, несмотря на то, что скомпонованы совершенно повизантійски, выказываютъ въ разработкѣ этихъ сюжетовъ большую жизненность. Надписи и здѣсь—въ громадномъ большинствѣ греческія. Наконецъ, надо сказать нѣсколько словъ о мозаикахъ монреальскаго собора. Размѣщеніе ихъ — такое же, какъ и въ вышеупомянутыхъ церквахъ, но латинскія надписи занимаютъ здѣсь уже замѣтное мѣсто среди греческихъ, а стиль изображеній сдѣлался менѣе правильнымъ, чего, особенно по сравненію съ мозаиками собора Чефалу, нельзя не признать упадкомъ. Этотъ упадокъ еще замѣтнѣе въ мозаикахъ мессинскаго и салернскаго соборовъ. Владычество Гогенштауфеновъ уже ничего не могло прибавить къ живописному очарованію нормано-сицилійскаго искусства, развившагося подъ византійскимъ и сарацинскимъ вліяніями.

2. Искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи.

При борьбѣ, которую приходилось римскимъ папамъ вести въ разсматриваемое время то съ антипапами, то съ германскими императорами, то съ римской знатью, то съ римскимъ народомъ, Вѣчный Городъ былъ лишенъ мира и благоденствія, необходимыхъ для самостоятельнаго развитія искусства. Изрѣдка мы наталкиваемся здѣсь на новыя, свѣжія вѣянія, но вообще Римъ въ эту эпоху питался старыми, уже значительно исказившимися традиціями.

Ранне-христіанское направленіе продолжало держаться въ Римѣ главнымъ образомъ въ архитектурѣ, которая здѣсь почти не принимала участія въ „романскомъ“ движеніи и скорѣе стремилась вернуться къ болѣе строгому, древнему стилю. Основнымъ типомъ храма оставалась старинная римская базилика; удержались и старая схема плана, и плоскіе деревянные потолки или открытыя стропила; попрежнему употреблялись преимущественно античныя колонны. Къ началу XII-го столѣтія относится впослѣдствіи перестроенная церковь св. Климента, въ которой 16 разнородныхъ античныхъ колоннъ соединены между собою полуциркульными арками. Но римскія базилики средины и конца XII-го и первой половины XIII-го вѣковъ возвращаются къ

http://luckiev.ua/

прямолинейному антаблементу надъ колоннами продольнаго корпуса; таковы напр. великолѣпная церковь Санта-Маріа-инъ-Трастевере (1139 г.) съ сильно возвышеннымъ трансептомъ, напоминающимъ собою романскія церкви, Санъ-Кризогоно, древняя, возстановленная въ 1128 г. базилика съ тріумфальной аркой, поддерживаемой величайшими въ Римѣ

Церковь С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

античными порфировыми колоннами, передняя церковь Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (см. стр. 25 и 39) съ ея нартексомъ, іоническій антаблементъ котораго покоится на шести настоящихъ античныхъ колоннахъ. Другія церкви измѣнили свою первоначальную форму вслѣдствіе позднѣйшихъ пристроекъ къ нимъ колоколенъ или „галерей клуатровъ". Крытый атрій изящной церкви Санта-Маріа-инъ-Космединъ принадлежитъ XI-му столѣтію; тогда же, по нашему мнѣнію, построена и ея красивая четырехгранная колокольня въ семь богато-расчленен-

http://kiev.ua/

ныхъ ярусовъ съ двойными и тройными арочными окнами (см. рис. на стр. 182). Но въ церквахъ, соединенныхъ съ монастырями, изчезъ окруженный портиками западный атрій; его замѣнила устроенная съ южной стороны церкви „галерея клуатра“, т. е. монастырскій дворъ или садъ, обнесенный со всѣхъ четырехъ сторонъ открытой галереей, полуциркульныя арки которой покоятся на двойныхъ роскошно орнаментированныхъ колонкахъ. Нѣкоторыя римскія „галереи клуатровъ“ этого рода могутъ считаться самыми прекрасными и оригинальными созданіями романскаго зодчества на берегахъ Тибра. Галерея клуатра при церкви Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (около 1190 г.), съ ея одиночными, не удвоенными карликовыми колоннами, еще проста и нѣсколько тяжела. Роскошнѣе и изящнѣе обширный монастырскій дворъ церкви Санъ-Козимато (около 1200 г.), двойныя колонки котораго имѣютъ чашевидныя капители. Но наибольшей пышности достигаютъ галереи клуатра при Латеранской базиликѣ (1222—1230 гг.) и при Санъ-Паоло-фуори-ле-мура (1220—1241 гг.), гдѣ мраморныя колонны аркадъ и фризы покрыты богатой и разноцвѣтной мозаикой геометрическаго узора, принадлежащей къ образцамъ той архитектурной орнаментаціи, которая, какъ уже было замѣчено нами выше (см. стр. 175), распространилась изъ Монте-Кассино, съ одной стороны, на югѣ Италіи, а съ другой—въ Римѣ. Въ Вѣчномъ Городѣ этотъ родъ орнаментаціи, употреблявшійся, кромѣ галерей клуатровъ, также и для алтарныхъ загородокъ, каѳедръ, дверныхъ рамъ, половъ, сѣдалищъ и подсвѣчниковъ, постепенно совершенствуясь въ трудахъ стольких поколѣній художниковъ, уже гордо выставлявшихъ свои имена на исполненныхъ ими произведеніяхъ, достигъ значительной строгости стиля и изящества. Въ обрамленіяхъ и профиляхъ мы видимъ у нихъ античныя формы, а во вставкахъ, вырѣзанныхъ изъ древнихъ порфировыхъ и цвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ и преобладающихъ здѣсь надъ окрашенными и золоченными стеклянными кубиками,—большой художественный вкусъ. Римскія, декорированныя такимъ образомъ, издѣлія прославились подъ названіемъ работъ Косматовъ. Но Косматы были самымъ молодымъ изъ семействъ художниковъ, въ которыхъ это мастерство передавалось отъ отца къ сыну. Рядъ этихъ художниковъ начинается нѣкіимъ магистромъ Павломъ (около 1090 г.), его сыновьями и внуками. Изъ самыхъ раннихъ произведеній, исполненныхъ дѣйствительно Косматами, подъ руками которыхъ мозаичные орнаменты потомъ нерѣдко превращались въ настоящія мозаичныя картины, можно указать на красивую мраморную облицовку портала церкви св. Саввы, въ Римѣ (1205 г.), работу Якоба, отца Космы I. Къ Косматамъ мы еще вернемся впослѣдствіи. Изъ числа такъ называемыхъ „работъ Косматовъ“ XII-го и ближайшихъ десятилѣтій XIII столѣтія, къ лучшимъ произведеніямъ должны быть отнесены роскошные полы въ церквахъ Санта-Маріа-инъ-Космединъ (около 1120 г.), Санта-Маріа-инъ-Трастереве (около 1140 г.), Санта-Маріа-Маджоре (около 1150 г.), Санъ-Лоренцо-фуори-

ле-мура (около 1220 г.), въ особенности же стильные и изящные пульты для чтенія, алтари, перила, епископскія сѣдалища и пр. въ римскихъ церквахъ Санъ-Клементе, Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура, Санта-Марія-инъ-Космединъ и Санта-Марія-инъ-Арачели.

Сосѣднія съ Римомъ области также играли роль въ исторіи зодчества разсматриваемой эпохи. „Умбрійскимъ прото-ренессансомъ" называютъ античные мотивы, какъ-бы вновь введенные въ архитектуру нѣкоторыхъ умбрійскихъ церквей, но на самомъ дѣлѣ никогда не исчезавшіе изъ средне-итальянскаго зодчества. Трехнефная церковь Сантъ-Агостино-дель-Крочефиссо, на кладбищѣ города Сполето, съ ея массивными дорическими колоннами и открытыми стропилами, походитъ на ранне-христіанское сооруженіе, приближающееся къ древне-римскому храму. Замѣчательныя украшенія въ античномъ родѣ на фасадѣ этой церкви, а также античные элементы въ фасадѣ сполетскаго собора, уже перемѣшаны кое-гдѣ съ ломбардо-романскими.

Иной характеръ имѣютъ церкви нѣкоторыхъ мѣстностей къ сѣверу отъ Рима. Въ концѣ X-го столѣтія было основано въ Витербо отдѣленіе „Братства Комо" (Maestranza comaciana, см. стр. 102), распространившее въ Умбріи ломбардскую архитектуру. Лучшіе ея памятники здѣсь— церкви въ Корнето и въ Тосканеллѣ. Церковь св. Маріи въ Тосканеллѣ, перестроенная заново около 1050 г. и, слѣдовательно, вполнѣ принадлежащая разсматриваемому времени, представляетъ собою внутри еще трехнефную базилику съ античными колоннами и открытыми стропилами, тогда какъ снаружи она—граціозное созданіе ломбардо-романскаго стиля, съ которымъ мы познакомимся ниже.

О самостоятельной римской и умбрійской пластикѣ этой эпохи можно сказать очень немногое. Даже древне-римская рельефная орнаментика была вытѣснена, какъ мы видѣли, заимствованными съ Востока плоскими украшеніями. Нѣкоторый интересъ представляютъ скульптурныя украшенія мраморнаго подсвѣчника для пасхальныхъ свѣчей, въ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленнаго мастерами Никколò ди-Анджело и Пьетро Вассалетто (около 1180 г.). Постаментъ этого подсвѣчника весь покрытъ грубыми рельефами, изображающими эпизоды земной жизни Спасителя; въ безобразныхъ формахъ этихъ рельефовъ уже нѣтъ ничего византійскаго, и только въ головахъ фигуръ чувствуются смутные намеки на античные рельефы. Распятіе Христово (см. рис. на стр. 185) изображено такъ неумѣло, что напоминаетъ рельефы первобытныхъ народовъ. Кажется, будто искусство здѣсь вернулось ко временамъ своего младенчества.

Нѣсколько болѣе жизни въ фигурныхъ украшеніяхъ фасадовъ умбрійскихъ церквей. Но евангелисты и изображенія животныхъ на фасадѣ романскаго собора въ Ассизи—сухи и безжизненны; фигурки въ видѣ атлантовъ на галереѣ фасада сполетскаго собора и на фасадѣ церкви Санъ-

Мозаика абсиды въ церкви С.-Марія-инъ-Трастевере, въ Римѣ.

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Мозаика абсиды въ церкви С.-Паоло-фуори-ле-мура, въ Римѣ.

Табл. 16. Мозаики абсидъ въ средневѣковыхъ римскихъ церквахъ.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

Пьетро-инъ-Тосканелла — безформенны и чрезчуръ миніатюрны; прихотливо и разнообразно размѣщены на плоскости обильныя скульптурныя украшенія фасада церкви Санъ-Пьетро въ Сполето, съ ихъ большими символическими животными рельефами, сценами изъ жизни ап. Петра и рельефами, изображающими смерть праведниковъ и грѣшниковъ, выполненными въ схематичныхъ, но довольно правильныхъ формахъ.

Что касается живописи, Римъ и Папская Область уже принимали самостоятельное, до извѣстной степени, участіе въ развитіи этой отрасли искусства. Даже римская мозаика, которая, какъ мы видѣли (см. стр. 104), почти два вѣка находилась въ полномъ упадкѣ, въ XII столѣтіи пробудилась къ новой жизни. Особенно замѣчательны мозаики церкви Санта-Маріи-инъ-Трастевере. Большая мозаика на сводѣ абсиды (1148 г.), эффектно господствующая надъ прочимъ украшеніемъ церкви (см. табл. 16, вверху), изображаетъ Спасителя и Богоматерь, сидящихъ на тронѣ, и рядъ святыхъ, стоящихъ по обѣ стороны отъ него. Такимъ образомъ, изображеніе Богоматери въ видѣ царицы получаетъ мѣсто въ главной мозаикѣ римской церкви, но отодвинуто нѣсколько въ сторону; Христосъ, десница котораго лежитъ вокругъ шеи Маріи, продолжаетъ занимать центральное, почетное положеніе. Фонъ мозаики — золотой; одежды сіяютъ также золотомъ, голубыми и синими цвѣтами; только крайняя слѣва фигура святого — въ красномъ одѣяніи. При нѣкоторыхъ византійскихъ деталяхъ композиціи, основной ея мотивъ—новый, въ духѣ новаго времени, а бѣдныя, угловатыя, хотя и не лишенныя извѣстной широты формы далеки отъ византійской утонченности сицилійскихъ мозаикъ того же времени. Болѣе византійскій характеръ по своему содержанію имѣетъ грубая абсидная мозаика въ церкви Санта-Франческа-Романа, относящаяся къ XIII столѣтію. Пресвятая Дѣва возсѣдаетъ здѣсь на престолѣ одна, въ торжественно-величавой позѣ; но и тутъ замѣчается отклоненіе отъ византійской композиціи: Богоматерь не держитъ Младенца прямо передъ собою, а Онъ стоитъ нѣсколько сбоку, на одномъ изъ ея колѣнъ. Возвратъ къ византійству наступаетъ затѣмъ при папѣ Гоноріи III, который, въ 1128 г., обратился письменно къ венеціанскому дожу съ просьбой прислать ему художниковъ-мозаичистовъ для украшенія церкви св. Павла. Мозаика главной абсидной ниши въ Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, исполненная греческими, или обученными греками мастерами (см. табл. 16 внизу), главное изображеніе

Распятіе, *рельефъ на подсвѣчникѣ для пасхальныхъ свѣчей въ базиликѣ С.-Пьетро-фуори-ле-мура, въ Римѣ. Съ фотографіи Р. Мушьони, въ Римѣ.*

которой представляетъ, на золотомъ фонѣ, Спасителя среди четырехъ стоящихъ святыхъ, правда, сильно реставрирована, но и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ она не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно византійскаго характера своего рисунка. Надписи въ ней, по крайней мѣрѣ отчасти, сдѣланы греческими буквами. Древне-христіанской по композиціи вообще, но византійской по исполненію деталей, представляется мозаика абсиды въ церкви Санъ-Клементе, обыкновенно относимая (какъ дѣлалъ и де-Росси) къ половинѣ XII столѣтія, но болѣе основательно приписываемая Циммерманомъ эпохѣ подражанія византійскимъ образцамъ, т. е. началу XIII-го столѣтія. Замѣчательно, что распятый Спаситель, фигура котораго довольно мала сравнительно съ крупными арабесками, окаймляющими все полукруглое изображеніе, впервые въ Римѣ представленъ съ закрытыми глазами и съ поникшей головой, но Его ноги, опирающіяся на перекладину креста, пригвождены еще каждая отдѣльно.

Противоположность этимъ византійскимъ, или работавшимъ подъ византійскимъ вліяніемъ мозаичистамъ въ началѣ XIII-го столѣтія составляли Космати (см. выше, стр. 183), занимавшіеся также и фигурными изображеніями. Мастеромъ Якобомъ и его сыномъ Космою сработанъ, какъ видно изъ сдѣланной ими надписи, круглый щитъ надъ входомъ въ бывшій „Монастырь въ память освобожденія рабовъ“ (теперь вилла Маттеи). Сидящій на престолѣ Спаситель держитъ въ одной рукѣ бѣлаго, въ другой чернаго раба, единственное одѣяніе которыхъ — передникъ. Это оригинальное по замыслу и своеобразно выполненное произведеніе, къ сожалѣнію, сильно попорчено при послѣдней реставраціи зданія. Къ нему близко подходитъ по стилю поясное изображеніе Спасителя въ кругломъ медальонѣ надъ правой входной дверью собора въ Чивита-Кастеллана (1210 г.); въ кругломъ, обрамленномъ небольшой бородкой, мало выразительномъ лицѣ Спасителя уже нѣтъ ничего византійскаго.

Изъ римскихъ фресокъ разсматриваемаго періода особенно достойна вниманія позднѣйшая, исполненная около 1080 года, роспись нижней церкви Санъ-Клементе (см. выше, стр. 105), изданная въ краскахъ Салацаро. Въ высшей степени натурально представлены двѣ сцены изъ легенды о св. Климентѣ: въ нартексѣ—чудо во храмѣ, изображенномъ на фонѣ моря, въ среднемъ нефѣ — обращеніе св. Климентомъ Сизинія въ христіанство. Зданія нарисованы довольно правильно, движенія непосредственно прочувствованы, хотя и несовсѣмъ умѣло переданы; въ фигурахъ и головахъ видно стремленіе соединить благородство съ граціей. Вторая фреска нартекса, изображающая перенесеніе останковъ св. Климента въ церковь, даетъ намъ полное понятіе о техникѣ этой живописи, съ ея темно-синими фонами, съ черными контурами, которые въ костюмахъ превращаются въ бѣлые, и со слабо моделированными, краснощекими лицами.

http://nlc.kiev.ua/

Въ первой половинѣ XIII столѣтія, стиль этихъ фресокъ церкви Санъ-Клементе усваивается дошедшею до насъ росписью нѣкоторыхъ изъ римскихъ церквей; онъ не развивается въ ней дальше, но остается въ сторонѣ отъ византійскаго направленія тогдашнихъ большихъ мозаикъ. Укажемъ прежде всего на простыя по композиціи, къ сожалѣнію, переписанныя, фрески на темы изъ жизни святыхъ Лаврентія, Стефана и Ипполита въ нартексѣ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура; затѣмъ,—на ошибочно отнесенныя Кроу и Кавальказелле къ XI столѣтію, болѣе разнообразно скомпонованныя фрески на сюжеты изъ житія св. Агнесы и Агаты, находившіяся прежде въ церкви Санта-Аньезе, а теперь хранящіяся въ Латеранскомъ музеѣ, и, наконецъ, на фрески 1228 г. въ капеллѣ св. Григорія, въ нижней церкви Сакро-Спеко, въ Субіако, въ Сабинскихъ горахъ. Здѣсь же находится знаменитое портретное изображеніе Франциска Ассизскаго, который написанъ безъ нимба, слѣдовательно, еще до своей канонизаціи въ 1228 г. (см. рис. на стр. 187); эскизъ этого портрета былъ сдѣланъ, по всей вѣроятности, съ натуры, въ 1222 г. Предъ нами — высокій сухощавый монахъ въ одеждѣ своего ордена, съ благороднымъ, глубоко-одушевленнымъ лицомъ. Это — одинъ изъ первыхъ настоящихъ портретовъ, исполненныхъ въ средневѣковой Италіи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ принимаетъ это Тоде, древнѣйшій изъ сохранившихся портретовъ великаго обновителя католической религіи. Святой Францискъ Ассизскій — самый трогательный и задушевный изъ иноковъ, одно изъ самыхъ чистыхъ и поэтическихъ воплощеній средневѣковаго христіанства. Въ его лицѣ Италія произвела третьяго основателя ордена. Монашеское правило св. Бенедикта Нурсійскаго удовлетворяло церковнымъ и художественнымъ потребностямъ этой страны въ теченіе 700 лѣтъ. Св. Доминикъ († 1221 г.) лишь немногимъ предупредилъ св. Франциска († 1226 г.). Францисканцы и доминиканцы оказали огромное вліяніе на всю послѣдующую церковную и художественную жизнь, и хотя это вліяніе выказалось въ полной силѣ только въ эпоху поздняго средневѣковья, но, что касается до св. Франциска, то оно выразилось тотчасъ же по его канонизаціи (1228 г.) сооруженіемъ посвященной ему „ломбардо-романской" нижней церкви въ Ассизи; украшающія эту церковь фрески на сюжеты изъ житія святого написаны, однако, нераньше средины XIII столѣтія.

Образъ св. Франциска Ассизскаго въ нижней церкви Сакро-Спеко, въ Субіако. По Г. Тоде.

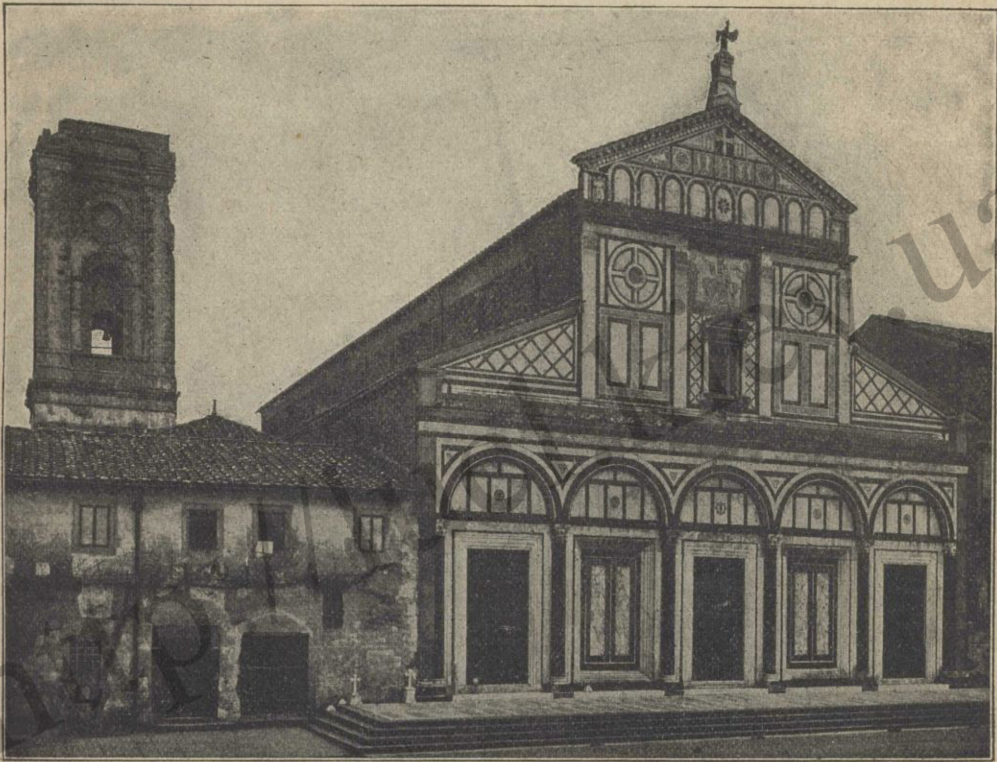
Первой половинѣ XIII столѣтія принадлежатъ нѣкоторыя большія умбрійскія деревянныя распятія, позволяющія въ значительной степени

прослѣдить развитіе искусства въ разсматриваемую эпоху. Эти своеобразные памятники — особый родъ средне-итальянской станковой живописи. Они свидѣтельствуютъ, что въ началѣ XII столѣтія распятый Христосъ изображался еще съ отдѣльно пригвожденными ко кресту стопами, съ поднятой головой и открытыми глазами, не какъ страдалецъ, а какъ торжествующій Искупитель. Происшедшая вскорѣ затѣмъ перемѣна объясняется, съ одной стороны, возраставшимъ въ то время вліяніемъ византійскаго искусства, съ другой — вліяніемъ проповѣдей св. Франциска, темою которыхъ часто служило изображеніе умирающаго Спасителя. На этихъ распятіяхъ, ликъ Христа постепенно принимаетъ страдальческое выраженіе, глаза смыкаются, голова склоняется къ правому плечу, тѣло опускается подъ собственной тяжестью. Параллельно съ этими измѣненіями въ композиціи Распятія, хотя и не такъ скоро, появляется пригвожденіе обѣихъ ногъ, сложенныхъ одна съ другою крестъ-на-крестъ, однимъ гвоздемъ,—чисто западная особенность. Тогда какъ изображенія Спасителя, торжествующаго на крестѣ, прекращаются уже вскорѣ по прошествіи первой трети XIII столѣтія, пригвожденіе обѣихъ ногъ однимъ гвоздемъ становится общеупотребительнымъ только начиная съ послѣдней четверти этого столѣтія. Важнѣйшія изъ сохранившихся умбрійскихъ распятій этого рода, уже тѣмъ однимъ, что Христосъ представленъ на нихъ живымъ, а его ноги пригвожденными порознь, свидѣтельствуютъ о своемъ болѣе древнемъ происхожденіи. Большое распятіе въ главной церкви Сполето, формы котораго, чрезмѣрно вытянутыя въ длину, указываютъ на отразившееся въ немъ византійское вліяніе, помѣчено 1187 годомъ и именемъ художника Альберта. Болѣе итальянскій характеръ уже по округлому очертанію головы Спасителя, имѣетъ знаменитое распятіе въ церкви св. Клары, въ Ассизи,— то самое, съ котораго, по легендѣ, Спаситель говорилъ со св. Франциском. Сравненіе этихъ двухъ распятій убѣждаетъ, что около конца XII столѣтія и въ этой отрасли искусства, на ряду съ направленіемъ, сильно проникнутымъ византійствомъ, обозначалось другое, болѣе самостоятельное.

3. Романское искусство въ Тосканѣ.

Когда мы вступаемъ на благодатную для художествъ почву Тосканы, города которой въ срединѣ XI столѣтія были, по бо̀льшей части, самостоятельными, независимыми государствами, намъ приходятъ на память полные жизни образы древняго этрурскаго искусства, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы предчувствуемъ весь блескъ, какого достигло здѣсь искусство въ теченіе слѣдовавшаго затѣмъ полутысячелѣтія. Уже въ XI и XII вѣкахъ и въ первой половинѣ XIII вѣка, по крайней мѣрѣ тосканская архитектура шла своими собственными путями, что̀ имѣетъ чрезвычайно важное художественно-историческое значеніе. Правда, подобно тому, какъ „романское“ движеніе въ тѣсномъ смыслѣ слова не было въ состояніи

вывести Римъ изъ колеи его стараго базиличнаго стиля, этотъ стиль сохранился, въ существенныхъ своихъ чертахъ, также и въ Тосканѣ. И здѣсь, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи, сооружались базилики съ колоннами и съ плоскимъ потолкомъ или открытыми стропилами; сводами перекрывались въ храмахъ только крипты и отчасти боковые нефы. Но значительной новизной въ Тосканѣ было то, что наружныя стѣны базилики впервые получили богатую раздѣлку. Въ противоположность плоскому



Церковь С.-Миніато, во Флоренціи. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

декорированію, шедшему съ Востока, стѣны, арочныя галереи или фальшивыя аркады фасадовъ облицовывались бѣлыми, черно-зелеными и коегдѣ красными мраморными плитами; въ ихъ скульптурныхъ украшеніяхъ видна несомнѣнная близость къ позднимъ антикамъ. Во Флоренціи эта связь съ античнымъ искусствомъ представляется столь тѣсной, что флорентійско-романскую архитектуру, согласно съ Якобомъ Буркгардтомъ, признаютъ „прото-ренессансомъ". Однако мы съ бо̀льшимъ основаніемъ можемъ видѣть въ ней продолженіе античныхъ традицій, чѣмъ возрожденіе, такъ какъ средне-итальянское зодчество этого времени постоянно почерпало элементы изъ запаса античныхъ формъ. То, что тоскано-римская архитектура утратила въ присущей античному зодчеству органической связности частей и въ пониманіи отдѣльныхъ

формъ, она возмѣстила своимъ собственнымъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ.

Главный памятникъ этого стиля во Флоренціи — очаровательная церковь Санъ-Миніато, за городомъ, на горѣ, и баптистерій, въ самомъ центрѣ города. Первая — образецъ базилики тоскано-романскаго стиля, второй — центральнаго сооруженія. Отличіе отъ древнихъ базиликъ и крестиленъ состоитъ здѣсь и тамъ въ облицовкѣ внѣшнихъ и внутреннихъ стѣнныхъ поверхностей двуцвѣтными каменными плитами.

Пизанскій соборъ съ его баптистеріемъ (на переднемъ планѣ, слѣва) и колокольней. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

Церковь Санъ-Миніато, построенная въ XI столѣтіи, представляетъ собою трехнефную колонную базилику безъ трансепта, съ обширной криптой подъ хоромъ, на который надо подниматься по нѣсколькимъ ступенямъ. Крипта перекрыта крестовыми сводами, надъ самой же церковью — отрытыя стропила крыши. Коринѳскія колонны между нефами въ продольномъ направленіи соединены одна съ другою полуциркульными арками. Мѣсто каждой третьей колонны заступаетъ толстый столбъ, къ которому со всѣхъ его четырехъ сторонъ приставлено по полуколоннѣ; полуколонны, обращенныя къ среднему нефу, болѣе высоки, чѣмъ остальныя, и связаны поперечными арками, перекинутыми черезъ средній нефъ. Внутри, верхъ стѣнъ украшенъ простыми геометрическими узорами изъ темно-зеленаго мрамора по бѣлому фону, а абсида — изящными

аркадами на полуколоннахъ. Снаружи передній фасадъ церкви (см. рис. на стр. 189) воспроизводитъ въ благородныхъ пропорціяхъ ея поперечный разрѣзъ. Нижній этажъ, болѣе широкій, расчлененъ пятью фальшивыми арками, покоющимися на коринѳскихъ колоннахъ. Фронтонъ болѣе узкаго верхняго этажа поддерживается четырьмя каннелированными пилястрами; между средними пилястрами, подъ мозаикой на золотомъ фонѣ, исполненной въ византійскомъ духѣ, продѣлано окно съ фронтономъ, боковыя колонки котораго стоятъ на романскихъ львахъ. Характеренъ также для романской архитектуры орелъ, вѣнчающій вершину фронтона; но фигурки „атлантовъ“ (см. т. I, стр. 368), по сторонамъ фальшиво-арочной галереи подъ фронтономъ, черезчуръ миніатюрны. Не всѣ детали этого фасада органически связаны между собою, но въ своемъ цѣломъ онъ эффектенъ и оригиналенъ.

Флорентійскій баптистерій, дошедшій до насъ почти такимъ же, какимъ онъ былъ въ XII столѣтіи, представляетъ внутри восьмиугольное пространство, покрытое однимъ куполомъ. Античныя коринѳскія гранитныя колонны, поставленныя въ нишеобразныхъ углубленіяхъ стѣнъ и связанныя между собой прямымъ антаблементомъ, образуютъ нижній ярусъ, а пилястры, чередующіяся съ полуциркульными аркадами, расчленяютъ верхній ярусъ этого помѣщенія. Отдѣлка стѣнъ внѣшности баптистерія дополнена въ послѣдующихъ столѣтіяхъ. Такъ, широкій вѣнчающій карнизъ принадлежитъ уже XV столѣтію, т. е. эпохѣ Возрожденія; но стройныя пилястры, расположенныя въ нѣсколько ярусовъ (пилястры средняго яруса соединены полуциркульными арками), и облицовка всѣхъ главныхъ плоскостей рядами разноцвѣтныхъ плитъ относятся къ числу прелестнѣйшихъ изобрѣтеній тоскано-романскаго стиля.

Самый великолѣпный памятникъ тоскано-романской архитектуры находится въ Пизѣ, въ XI столѣтіи превосходившей величиной и могуществомъ Флоренцію. Смѣлою новизною въ архитектурѣ была самая идея пизанцевъ построить соборъ, съ его крестильней и колокольней, за городомъ, на открытомъ полѣ, такъ, чтобы эти зданія были видны отовсюду, что̀ требовало одинаково тщательной ихъ отдѣлки со всѣхъ сторонъ. Эта группа зданій (см. рис. на стр. 190), несомнѣнно, была бы причислена въ древности къ чудесамъ свѣта. Наклонное положеніе, которое приняла знаменитая пизанская колокольня вслѣдствіе осажденія почвы во время постройки, еще увеличиваетъ, по крайней мѣрѣ въ глазахъ профановъ, удивительность всей группы сооруженій. Соборъ, возведеніемъ котораго управляли мастера Бускетъ и Райнальдъ, заложенъ въ 1063 г. и оконченъ постройкой въ 1118 г. Уже по плану, это— единственное въ своемъ родѣ зданіе на Западѣ. Двѣ базилики, въ продольномъ корпусѣ пятинефная (первоначально только трехнефная), въ поперечномъ — трехнефная, пересѣкаются между собою, образуя въ планѣ крестъ. Восточная вѣтвь креста, а также сѣверная и южная вѣтви снабжены полукруглыми абсидами. Надъ продолговатымъ средокрестіемъ воз-

http://lucl.kiev.ua/

вышается большой, яйцеобразный куполъ, поддерживаемый уже стрѣльчатыми арками. Нѣкоторое сходство по плану съ церковью въ Калатъ-Симанѣ, въ Сиріи (см. стр. 29), и съ церковью св. Апостоловъ, въ Константинополѣ, (см. стр. 6) объясняется торговыми сношеніями приморскаго города,

Внутренность пизанскаго собора. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

какимъ была въ то время Пиза, съ Востокомъ. Но по своему общему виду, пизанскій соборъ — сооруженіе отнюдь не византійское, а такъ какъ и матеріалъ для его драгоцѣнной облицовки доставили богатыя мраморныя мѣстныя ломки, то можно считать его образцомъ туземной, тосканской архитектуры, возникшимъ на античной основѣ. Въ отдѣльныхъ вѣтвяхъ креста преобладаетъ древне-христіанскій базиличный стиль. Средній нефъ (см. рис. на этой стр.)—съ плоскимъ потол-

http://...ua/

комъ, боковые же нефы перекрыты уже романскими крестовыми сводами. Роскошныя колонны, соединенныя между собой арками, стоятъ на античныхъ базахъ и увѣнчаны по большей части настоящими римско-коринѳскими и композитными капителями; но въ боковыхъ нефахъ и въ верхнихъ галереяхъ встрѣчаются уже ново-коринѳскія капители, украшенныя фигурами животныхъ. Изящныя эмпоры надъ боковыми нефами открываются въ средній нефъ двойными арками, охваченными большими ложными арками. На стѣнахъ, столбахъ и аркахъ бѣлыя и темнозеленыя мраморныя плиты чередуются горизонтальными рядами. Внутренность собора производитъ впечатлѣніе торжественной роскоши и гармоничной живописности. Но едва ли еще не роскошнѣе отдѣлка наружныхъ стѣнъ: надъ высокимъ нижнимъ ярусомъ западнаго фасада, расчлененнаго семью фальшивыми арками на колоннахъ, вся верхняя поверхность стѣны украшена четырьмя ярусами открытыхъ галерей, полуциркульныя арки которыхъ покоются на свободно-стоящихъ колоннахъ. Такія же галереи надъ фальшивыми аркадами служатъ украшеніемъ и стѣнъ хора. Прочія стѣнныя пространства расчленены болѣе просто, только однѣми фальшивыми аркадами или пилястрами. Все зданіе представляетъ собою монументальное цѣлое, отдѣльныя части котораго органически связаны между собой.

Въ кругломъ по плану баптистеріи, постройка котораго начата въ 1153 г. Діотисальви, тотъ же стиль выказывается еще въ большей чистотѣ. Покрытый высокимъ коническимъ куполомъ, баптистерій имѣетъ внутри двухъярусную круговую галерею изъ коринѳскихъ колоннъ и столбовъ. Купель и ограду вокругъ нея Гвидо Бигарелли, изъ Комо, украсилъ въ 1246 г. цвѣтной инкрустаціей изъ мрамора и другихъ горныхъ породъ, напоминающей работы Косматовъ, но отличающейся отъ нихъ стилемъ. Снаружи, надъ ложными аркадами нижняго этажа, высится аркадная галерея на свободностоящихъ колоннахъ, позднѣе снабженная готическими украшеніями.

Наконецъ, знаменитая пизанская падающая колокольня, воздвигнутая нѣмецкимъ мастеромъ Вильгельмомъ Инсбрукскимъ и пизанцемъ Бонанномъ (начата постройкой въ 1174 г.), окружена на каждомъ изъ шести верхнихъ этажей открытой, словно ажурной, колоннадой. „Принципъ грековъ—говоритъ Якобъ Буркгардтъ—обводитъ зданіе колоннадою, какъ живымъ выраженіемъ стѣнной округлости, съ величайшей смѣлостью перенесенъ здѣсь на многоэтажное сооруженіе; это — не просто галереи, а идеальная обдѣлка башни, представляющая въ своемъ родѣ неменьшую побѣду надъ тяжестью матеріала, чѣмъ нѣмецкія готическія башни". Что касается до архитектурныхъ подробностей, то коринѳскія капители античнаго стиля здѣсь часто уступаютъ мѣсто болѣе простымъ средневѣковымъ формамъ. Общее впечатлѣніе, производимое всею этою группою зданій, изслѣдованныхъ въ ихъ совокупности П. Шуманомъ и нѣк. др., — впечатлѣніе античности, переработанной свободно и оригинально.

http://luchkiev.ua/

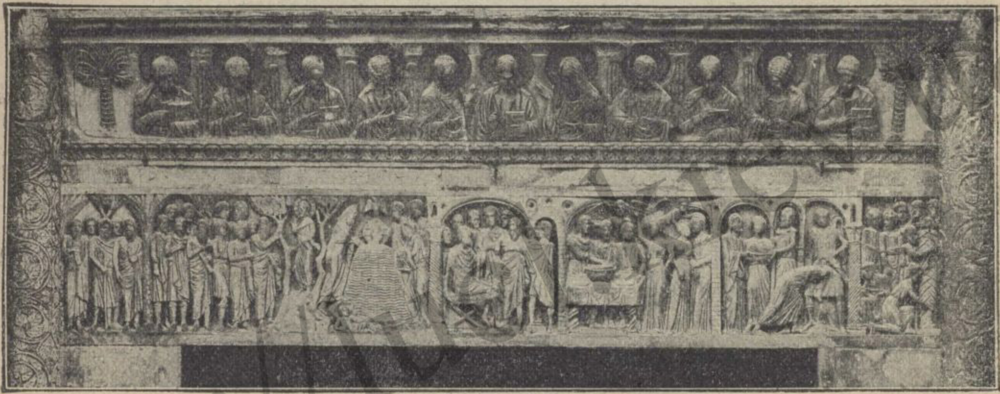
Флорентійскій стиль, образчикомъ котораго въ самой Флоренціи служитъ, кромѣ Санъ-Миніато, старая церковь св. Апостоловъ, замѣтенъ также въ нижнихъ частяхъ фасада собора Эмполи (1093 г.) и, смѣшанный съ пизанскими мотивами, въ нѣкоторыхъ церквахъ Пистои, а именно, въ соборѣ, въ Сантъ-Андреа и въ Санъ-Бартоломмео. Стилю пизанскаго собора, въ самой Пизѣ выраженному въ болѣе простой формѣ, напр. въ церквахъ Санъ-Фредіано, Санъ-Систо, Санъ-Пьерино, и уже осложненному стрѣльчатыми арками въ красивыхъ небольшихъ церквахъ Санъ-Паоло-а-Рипа-д'Арно и Санта-Марія-делла-Спина, болѣе или менѣе удачно подражали, главнымъ образомъ, церкви Лукки. Часто упоминаемая церковь Санъ-Фредіано, въ Луккѣ, сохранившаяся часть которой, какъ въ послѣднее время еще разъ указалъ на то Дегіо, дѣйствительно принадлежитъ только первой половинѣ XII-го столѣтія, имѣетъ пять нефовъ, но лишена трансепта. Трехнефныя и Т-образныя, имѣющія трансептъ церкви въ Луккѣ — соборъ св. Мартина, Санъ-Микеле, Санта-Марія-форисъ-портамъ и Санъ-Джованни. Особенность этихъ церквей состоитъ въ томъ, что въ срединѣ аркадныхъ галерей ихъ переднихъ фасадовъ помѣщена не арка, а колонна, какъ въ двухъ самыхъ верхнихъ галереяхъ пизанскаго собора. Основныя античныя черты, замѣтныя повсюду въ церквахъ Флоренціи и Пизы, въ небольшихъ городахъ начинаютъ исчезать. Большой извѣстностью пользуется церковь Санта-Марія-делла-Пьеве, въ Ареццо, весь четырехъярусный фасадъ которой превращенъ въ галереи на колоннахъ, становящіяся кверху, вслѣдствіе удвоенности числа колоннъ, все болѣе и болѣе тѣсными. По той же причинѣ колонны верхняго ряда не могли быть соединены арками и несутъ на себѣ плоскій антаблементъ.

Тосканская скульптура поднимается на значительную высоту въ послѣдующее время, въ занимающую же насъ эпоху появляются только ея зачатки, надъ изученіемъ которыхъ трудился Шмарсовъ. О томъ, чтобы въ этихъ зачаткахъ было что-либо независимое отъ античнаго и византійскаго искусствъ, не можетъ быть рѣчи. Рельефъ съ изображеніемъ Богоматери, въ церкви Санта-Марія-форисъ-портамъ, оказался рабской копіей одного византійскаго рельефа, рѣзаннаго на слоновой кости. Купель въ церкви Санъ-Фредіано, въ Луккѣ,—воспроизведеніе въ увеличенномъ видѣ одного древне-христіанскаго ящика слоновой кости. И въ прочихъ пластическихъ фигурныхъ изображеніяхъ на тосканскихъ церковныхъ фасадахъ, каѳедрахъ и купеляхъ видно повсюду стремленіе держаться старой, преимущественно византійской традиціи, и только въ рѣдкихъ случаяхъ тосканской скульптурѣ уже въ то время удавалось оживлять эту окоченѣлую традицію дыханіемъ новой жизни.

Какъ на примѣры плохого пониманія формъ при вѣрности вообще византійскому направленію, можно указать на произведенія мастера Груамона и его брата, Даодата, въ Пистоѣ—на Тайную Вечерю надъ сѣвер-

http://nelkiev.ua/

ными дверями церкви Санъ-Джованни-фуорчивитасъ (1162 г.) и на Поклоненіе Волхвовъ на боковомъ порталѣ церкви Сантъ-Андреа. Между 1200 и 1250 г., Гвидо Бигарелли, изъ Комо, работавшій, какъ мы видѣли, въ 1246 г. въ пизанскомъ баптистеріи, велъ тосканскую скульптуру по пути сознательнаго подражанія антикамъ, и въ этомъ расходился съ художественными стремленіями своей родины. Съ 1204 по 1233 г. онъ трудился, съ перерывами, надъ своимъ главнымъ произведеніемъ—фасадомъ собора св. Мартина, въ Луккѣ. Въ колоннахъ этого фасада, обвитыхъ фигурами животныхъ, чувствуется, правда, вліяніе верхне-итальянскаго романства, но изображеніе Христа, сидящаго на престолѣ, на фронтонѣ портала, сколь нельзя болѣе выказываетъ тяготѣніе Бигарелли къ античному искусству. Онъ работалъ въ 1199 г. въ Пистоѣ, въ



Рельефъ карниза надъ восточною дверью пизанскаго баптистерія. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

мѣстномъ соборѣ, а послѣ 1250 г.—надъ каѳедрой церкви Санъ-Бартоломмео, въ Пантано. Въ продолженіе полувѣка стиль его произведеній оставался однимъ и тѣмъ же. Изящный, но безжизненный, этотъ стиль старался приблизиться къ древнимъ образцамъ въ исполненіи даже головъ. Среди скульптуровъ, продолжавшихъ, послѣ Бигарелли, трудиться надъ фасадомъ лукккскаго собора, мастеръ, изваявшій въ 1233 г. изображенія мѣсяцевъ и сцены изъ житія св. Мартина по обѣимъ сторонамъ средняго портала (1233), превосходилъ этого художника въ отношеніи внутренней оживленности фигуръ. Вѣроятно тѣмъ же мастеромъ исполнено здѣсь огромное (больше, чѣмъ въ натуру) изображеніе св. Мартина верхомъ на конѣ, съ нищимъ, являющееся важнымъ шагомъ впередъ въ развитіи средневѣковой пластики.

Независимо отъ Бигарелли, тосканская скульптура разсматриваемой эпохи шла по тому же пути, какъ и онъ. Превосходные каменные рельефы на архитравѣ и косякахъ восточныхъ дверей пизанскаго баптистерія (см. рис. на этой стр.) принадлежатъ еще XII-му столѣтію. Сюжеты скомпонованы ясно, расположены симметрично, съ большимъ вкусомъ (напр. рельефъ,

изображающій Крещеніе Господне); особенно фигуры Христа, въ композиціи „Сошествіе во адъ", и апостоловъ отличаются правильностью пропорцій, спокойствіемъ тѣлодвиженій и умѣлостью расположенія складокъ. Все это заимствовано отъ болѣе раннихъ рельефовъ, рѣзанныхъ на слоновой кости. Въ высшей степени любопытный образецъ тосканскихъ бронзовыхъ издѣлій этой эпохи представляютъ собою южныя двери пизанскаго собора, рисункомъ и отливкою напоминающія бронзовыя двери монреальскаго собора, — произведеніе пизанца Бонанна (см. выше, стр. 193). 24 рельефа, изображающіе сцены изъ земной жизни Спасителя, вовсе не такъ грубы, какъ ихъ обыкновенно считаютъ. Фигуры въ нихъ стройны, группированы ясно; ограниченность числа дѣйствующихъ лицъ не затемняетъ смысла сюжетовъ; византійская вылощенность и холодность начинаютъ въ этихъ рельефахъ уступать мѣсто искреннему выраженію чувства.

Каѳедра собора въ Вольтеррѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

Во внутренности тосканскихъ церквей важную роль играли въ то время украшенныя скульптурою каѳедры, подножьями которыхъ обыкновенно служили львы или другіе символы побѣжденнаго зла. Рельефы каѳедры въ небольшой церкви Санъ-Леонардо-инъ-Арчетри, (раньше въ Санъ-Пьетро-Скераджо), во Флоренціи, исполненные около 1200 г., изображаютъ событія изъ жизни Христа въ крайне неуклюжихъ, но невполнѣ безжизненныхъ формахъ. Болѣе зрѣлы рельефы, украшающіе каѳедру собора въ Вольтеррѣ, со сценами изъ Ветхаго и Новаго

Завѣтовъ (см. рис. на стр. 196); они ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что тосканскіе мастера старались подходить въ формахъ, движеніяхъ и одеждахъ сколь возможно ближе къ античному искусству. Такимъ образомъ, здѣсь уже до нѣкоторой степени проявлялось стремленіе, руководившее потомъ дѣятельностью великаго Никколò Пизано.

При разсмотрѣніи тосканской живописи до средины XIII-го столѣтія, мы снова встрѣчаемся съ „византійскимъ вопросомъ". Вазари утверждаетъ, что итальянская живопись разсматриваемаго нами времени томилась въ узахъ византійства, и что самъ Чимабуе, реформаторъ тосканской живописи, выучился своему искусству у греческихъ живописцевъ, призванныхъ во Флоренцію ея правительствомъ. Это свидѣтельство отца исторіи итальянскаго искусства нерѣдко, послѣ изслѣдованій Румора, подвергалось насмѣшкамъ. Но мы уже видѣли, (см. стр. 185), что папа Гоноріи III, въ первой трети XIII столѣтія, призвалъ въ Римъ византійскихъ мозаичистовъ; столь же легко флорентійское правительство могло пригласить во Флоренцію греческихъ художниковъ, хотя бы для мозаичныхъ работъ въ баптистеріи. Во всякомъ случаѣ, тотъ фактъ, что какъ-разъ въ началѣ XIII-го столѣтія византійскій стиль получилъ господство въ тосканской живописи, не отрицается и Руморомъ, а въ настоящее время особенно выставляется на видъ Стриговскимъ, Тоде, Максомъ Циммерманомъ и другими.

Если мы и здѣсь обратимся къ мозаикамъ, то наше вниманіе прежде всего остановятъ на себѣ исполненныя между 1225 и 1230 гг. мозаики алтарной ниши во флорентійскомъ баптистеріи. Монахъ-францисканецъ Якобъ, трудившійся надъ ними, воспитался на византійскихъ образцахъ, сомнѣнія въ чемъ не допускаетъ стиль его работы. Колесо, съ Агнцемъ въ срединѣ, держатъ четыре мужскія колѣнопреклоненныя фигуры, стоящія на (написанныхъ) капителяхъ колоннъ. Я. Буркгардтъ видѣлъ въ нихъ предковъ Микеланджеловскихъ аксессуарныхъ фигуръ на потолкѣ Сикстинской Капеллы. Но украшенія спицъ колеса — византійскія, равно какъ и изображенія Іоанна Крестителя и Богоматери, возсѣдающихъ на тронахъ среди колѣнопреклоненныхъ мужскихъ фигуръ. Богоматерь, представленная съ-лица, держитъ Младенца прямо передъ собой на колѣняхъ; надо отмѣтить, что этотъ византійскій типъ изображенія Богоматери является здѣсь въ послѣдній разъ въ итальянскомъ искусствѣ.

Мозаики купола баптистерія исполнены отчасти столѣтіемъ позже, но онѣ не свѣжѣе и не лучше мозаикъ абсиды. Большой образъ Христа въ среднемъ кругѣ купола—работы Андреа Тафи, котораго Вазари называетъ ученикомъ грека Аполлонія, и который теперь отождествляется съ нѣкіимъ Андреемъ съ греко-венеціанскаго острова Кандіи.

Впечатлѣніе византійскихъ производятъ также неудачно реставрированныя мозаики церкви Санъ-Миніато, во Флоренціи. Мозаика алтарной

http://ntsl.kiev.ua/

ниши, изображающая Спасителя между Богоматерью и св. Миніатомъ, принадлежитъ, вѣроятно, концу, а мозаика на фронтонѣ, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, началу XIII-го столѣтія. Въ декоративномъ отношеніи, эти обѣ мозаики очень эффектны.

Изъ тосканскихъ фресокъ слѣдуетъ упомянуть объ украшающихъ собою церковь Санъ-Піетро-инъ-Градо, близъ Пизы. Тридцать большихъ фресокъ на верхнихъ стѣнахъ средняго нефа представляютъ эпизоды изъ житія ап. Петра. Подъ ними помѣщены портреты папъ, а выше нихъ — фризъ съ фигурами ангеловъ. Основной характеръ этихъ неискусныхъ изображеній — византійскій, но имъ присущи многія римско-христіанскія черты.

Наконецъ, тосканская станковая живопись разсматриваемой эпохи вводитъ насъ уже въ преддверіе исторіи итальянскихъ художниковъ, хотя мы имѣемъ очень мало достовѣрныхъ свѣдѣній о личности и времени дѣятельности первыхъ тосканскихъ мастеровъ. Тоскана—главнымъ образомъ, родина знакомыхъ намъ (см. стр. 188) живописныхъ распятій, и именно въ нихъ легко прослѣдить переходъ отъ изображеній Спасителя, царящаго на крестѣ, къ изображеніямъ Его страдающимъ и усопшимъ. Распятіе Палаццо-Пубблико, въ Луккѣ, помѣченное именемъ Берлингери, написано еще совершенно въ старинномъ родѣ, но распятія работы Джунты Пизанскаго, сохранившіяся въ церквахъ Санъ-Раніеро-е-Леонардо, въ Пизѣ, Санта-Марія-дельи-Анджели, въ Ассизи, и въ Гвальдо, на Монте-Морелло (всѣ они подписаны художникомъ, а послѣднее, кромѣ того, помѣчено 1236 годомъ), изображаютъ Спасителя уже въ предсмертной агоніи, хотя еще съ пригвожденными отдѣльно ногами. На ряду съ распятіями, во второй четверти XIII-го столѣтія, въ тосканской станковой живописи распространяются изображенія св. Франциска; также и они, въ противоположность радостному выраженію на портретѣ въ Сакро-Спеко (см. выше, стр. 187), постепенно придаютъ святому все болѣе и болѣе угрюмый, страдальческій видъ. Подобно тому, какъ пизанецъ Джунта славился своими распятіями, такъ Маргаритоне-д'Ареццо слылъ спеціалистомъ по части иконъ св. Франциска. Замѣчательныя изображенія Франциска, принадлежащія кисти этого художника, находятся, между прочимъ, въ картинной галереѣ Ареццо, въ сьенской академіи и въ христіанскомъ музеѣ Ватикана. Одно изъ главныхъ произведеній Маргаритоне въ другомъ родѣ—большое распятіе въ церкви св. Франциска, въ Ареццо; у ногъ Спасителя художникъ изобразилъ св. Франциска въ фигурѣ величиною въ половину натуры, колѣнопреклоненнымъ и обнимающимъ крестъ. Еще яснѣе, чѣмъ въ распятіяхъ и образахъ св. Франциска, новыя вѣянія проявляются въ тосканскихъ мадоннахъ. По ихъ части, кромѣ Маргаритоне, выдающимся мастеромъ былъ третій художникъ, Гвидо Сьенскій, знаменитая мадонна котораго, въ сьенскомъ Палаццо-Пубблико (см. рис. на стр. 199), подписана его именемъ и помѣчена 1221 годомъ. Подлинность этой даты, послѣ изысканій Вик-

http://...kiev.ua/

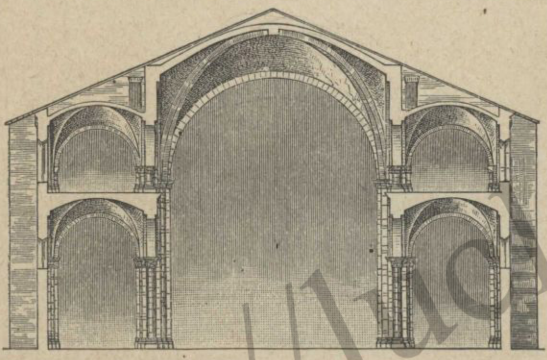
гоффа, Циммермана, Шубринга, Ротеса и др., не подлежитъ сомнѣнію. Нѣсколько болѣе поздняя реставрація только придала этой иконѣ болѣе свѣжій видъ. Она очень рѣзко отличается отъ „греческихъ“ мадоннъ того же времени. Богоматерь и Младенецъ изображены уже не en face, въ застывшихъ, принужденныхъ позахъ, но приведены въ болѣе сердечныя отношенія между собою, хотя и не смотрятъ еще другъ на друга. Для исторіи развитія тосканскаго искусства важенъ тотъ фактъ, что этотъ шагъ впередъ былъ сдѣланъ въ Сьенѣ, городѣ, посвященномъ Пресвятой Дѣвѣ. Впрочемъ. мадонна Гвидо еще довольно неповоротлива и написана въ манерѣ, довольно близкой къ византійской. Не должно также преувеличивать заслуги Джунты Пизано и Маргаритоне-д'Ареццо: они — не болѣе, какъ представители искусства, томящагося въ оковахъ и рвущагося на свободу.

Мадонна, икона Гвидо Сьенскаго, въ сьенской ратушѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

4. Ломбардо-романское искусство.

Ломбардо - романскимъ искусствомъ мы называемъ искусство долины рѣки По и восточныхъ склоновъ Апеннинъ, до Болоньи. Такимъ образомъ, въ территоріальномъ отношеніи, оно распространяется, кромѣ собственно Ломбардіи, также на Эмилію, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ уже было замѣчено выше (см. стр. 184), его вліяніе проникаетъ даже за Апеннины и завоевываетъ отдѣльныя мѣстности Средней и Южной Италіи. Хотя „романскій“ архитектурный стиль свое наиболѣе чистое, послѣдовательное и гармоничное развитіе получилъ въ мѣстностяхъ, лежащихъ къ сѣверу отъ Альпъ, тѣмъ неменѣе ломбардская архитектура, впервые изслѣдованная подробно Дартэномъ и въ послѣднее время Ривойрой, бо̀льшую часть отдѣльныхъ „романскихъ“

формъ, какъ мы видѣли (см. стр. 100), выработала раньше, чѣмъ сѣверно-романская. Возможно, что эти формы, прототипы которыхъ мы находимъ частью въ Сиріи и Малой Азіи (см. стр. 30 и 31), были пересажены, при посредствѣ монастырскаго искусства и восточныхъ монастырей, съ одной стороны, чрезъ Равенну въ Ломбардію, съ другой — если согласиться со Стриговскимъ — чрезъ Марсель, но, во всякомъ случаѣ, отчасти и чрезъ Италію, — во Францію и Германію. Какъ бы то ни было, свѣжія силы Запада влили въ эти формы новую жизнь и спаяли ихъ въ мощное цѣлое. Однѣ и тѣ же причины имѣли одинаковыя слѣдствія какъ на Сѣверѣ, такъ и на Югѣ. Поэтому, признавая во многихъ отношеніяхъ первенство за Ломбардіей, мы не можемъ, однако, вернуться къ старому, раздѣляемому теперь Ривойрой, мнѣнію, что романская архитектура распространилась повсюду изъ Ломбардіи.

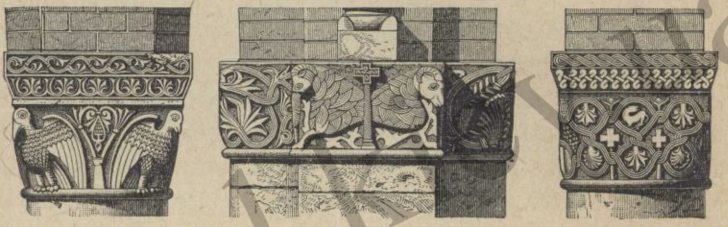


Поперечный разрѣзъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ. По Ф. де-Дартейну.

Мы уже видѣли (стр. 99), что цѣлый рядъ отличительныхъ признаковъ романской внѣшней архитектуры, каковы расчлененіе стѣнъ лопатками и фальшивыми арками, аркатурные фризы, и небольшія арочныя галереи на колонкахъ, могли укорениться въ ломбардскомъ зодчествѣ уже въ предшествовавшее время. Точно также мы встрѣчаемъ еще до 1050 г., и притомъ какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ отъ Альпъ, романскую кубовидную капитель, закругленную книзу въ видѣ полушарія. Но только со средины XI-го столѣтія итальянскіе и сѣверные зодчіе стали отваживаться на то, что̀ составляетъ главное нововведеніе настоящаго романскаго стиля, а именно на покрытіе сводами средняго нефа; подобное покрытіе, тамъ, гдѣ оно производилось настоящими крестовыми сводами, давало въ планѣ рядъ примыкающихъ одинъ къ другому правильныхъ четырехугольниковъ. Романскія базилики этой „связанной системы", соблюденной довольно послѣдовательно напр. въ пьяченцскомъ соборѣ, встрѣчаются въ Ломбардіи не такъ часто, какъ на сѣверѣ отъ Альпъ. За то болѣе свободно перекрытая романская базилика, планъ которой, вмѣсто старой T-образной формы, имѣетъ форму латинскаго креста (см. выше, стр. 115), достигаетъ блестящяго развитія именно въ Ломбардіи.

Указанная особенность романскаго стиля проявилась вполнѣ въ перестроенной заново во второй половинѣ XI столѣтія (по Ривойрѣ въ 1046—1071 гг.) первоначальной церкви св. Амвросія (Сантъ-Амброджо), въ Миланѣ (см. ея планъ на стр. 100). Только три ниши ея хора при-

надлежатъ еще постройкѣ VIII—IX столѣтій. Атрій, обнесенный галереею съ колонками и столбами, какимъ мы видимъ его теперь, построенъ не раньше XI—XIII столѣтіи. Продольный корпусъ этой церкви (см. рис. на стр. 200) — трехнефный, безъ трансепта, съ восьмиграннымъ шатровымъ куполомъ надъ алтарнымъ пространствомъ, съ двухъярусными боковыми нефами почти одной вышины со среднимъ нефомъ, и съ нартексомъ, открывающимся въ атрій пятью арками въ каждомъ этажѣ. Во внутренности храма, большіе квадраты средняго нефа перекрыты повышенными, и потому имѣющими видъ куполовъ, крестовыми сводами, ребра которыхъ утолщены діагональными нервюрами. Подпорами этимъ нервюрамъ служатъ стройныя высокія полуколонны, приставленныя къ угламъ массивныхъ столбовъ, поддерживающихъ продольныя и поперечныя арки. Между главными столбами вставлено по двѣ арки меньшаго размѣра, которыя, повторяясь въ верхнемъ ярусѣ, образуютъ малые крестовые своды надъ боковыми нефами и ихъ эмпорами. На низкихъ капителяхъ столбовъ, лиственный орнаментъ, схематизированный въ византійскомъ духѣ, перемѣшанъ съ древней лангобардской плетенкой и животными формами (см. рис. на этой стр.). Стилизованные завитки аканѳа, аркатурные фризы и ряды плоскихъ полосъ украшаютъ другія мѣста. Особенно любопытны чудовища съ выпученными глазами, на стержняхъ колоннъ главнаго портала. Подобныя фигуры фантастическихъ животныхъ, чисто внѣшнимъ образомъ связанныя съ элементами зданія, составляютъ особенность ломбардской архитектурной пластики. Что въ этихъ причудливыхъ формахъ сказывается германская раса лангобардовъ, намъ кажется не столь невѣроятнымъ, какъ полагаютъ въ настоящее время; этому не противорѣчатъ и отдѣльные случаи появленія подобныхъ формъ въ Средней Италіи, которые должны быть объясняемы именно лангобардскимъ вліяніемъ. При всемъ своемъ значеніи для исторіи романской архитектуры, миланская церковь св. Амвросія не отличается тѣмъ благородствомъ пропорцій, которое необходимо для того, чтобы наизамѣчательнѣйшее зданіе было художественно въ полной степени.



а б в

Капители столбовъ и колоннъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ. По Ф. де-Дартэну.

Другія церкви мѣстностей, о которыхъ мы ведемъ рѣчь, независимо отъ различія въ строительномъ матеріалѣ (въ Ломбардіи для построекъ употреблялся преимущественно простой камень или кирпичъ), рѣзко отличаются отъ современныхъ имъ тосканскихъ церквей. Наружныя аркадныя галереи не окружаютъ здѣсь, какъ мы видѣли это въ Тосканѣ,

всего фасада, образуя собой ажурную, сквозную отдѣлку главныхъ стѣнъ, а тянутся, имѣя меньшій масштабъ, въ видѣ отдѣльныхъ горизонтальныхъ украшеній на фасадахъ и абсидахъ, или вдоль скатовъ фронтона. Въ срединѣ фасада начинаетъ помѣщаться большое колесообразное окно, такъ наз. „роза“, символизирующая собою колесо Фортуны. Порталы здѣсь отдѣланы гораздо роскошнѣе, чѣмъ въ Тосканѣ; надъ входной дверью помѣщается тимпанъ, т. е. полукруглое пространство, занятое рельефнымъ изображеніемъ; самый входъ часто вдается въ толщу стѣны уступами, образуемыми рядомъ арокъ на колоннахъ, причемъ разстоянія между колоннами и отверстія арокъ постепенно суживаются, но часто также порталъ снабженъ особымъ крыльцомъ, увѣнчаннымъ фронтономъ и поддерживаемымъ колоннами, которыя обыкновенно стоятъ на изваяніяхъ львовъ или другихъ животныхъ, нерѣдко даже на человѣческихъ фигурахъ, имѣющихъ символическое значеніе. Гдѣ, какъ въ церкви св. Амвросія, болѣе низкіе, покрытые односкатными крышами боковые нефы уступаютъ мѣсто поднимающимся до высоты средняго нефа боковымъ нефамъ съ двускатными крышами, фронтонъ занимаетъ всю ширину фасада. За исключеніемъ немногихъ, и притомъ только кажущихся случаевъ соединенія колокольни съ корпусомъ церкви (см. выше, стр. 100), въ Ломбардіи четырехгранныя колокольни и баптистеріи попрежнему помѣщаются отдѣльно отъ церквей, изъ которыхъ многія имѣютъ за то куполъ надъ средокрестьемъ или хоромъ.

На ряду со сводчатыми базиликами, въ теченіе всего разсматриваемаго времени въ Ломбардіи устраивались также базилики съ плоскимъ потолкомъ или съ открытыми стропилами. Главнымъ памятникомъ построекъ этого рода, если не считать моденскаго собора, впослѣдствіи перекрытаго стрѣльчатыми сводами, остается благородная церковь св. Зенона (Санъ-Дзено), въ Веронѣ; ея внутренность, безъ трансепта, со столбами, къ которымъ прислонены полуколонны, съ подпружными арками, перекинутыми чрезъ средній нефъ, напоминаетъ собою флорентійскую церковь Санъ-Миніато, тогда какъ ея фасадъ, подобно фасаду моденскаго собора, снабженъ роскошнымъ порталомъ, колонны котораго покоятся на львахъ; ея боковые нефы сравнительно невысоки и имѣютъ свои односкатныя крыши, такъ что фронтонъ высится не надъ всею шириною фасада.

Среди базиликъ со сводами особенно любопытна церковь св. Михаила (Санъ-Микеле), въ Павіи, по архитектурѣ своей внутренности и внѣшности очень близкая къ миланской церкви св. Амвросія, отъ которой она отличается существованіемъ въ ней трансепта. Главная часть зданія принадлежитъ второй половинѣ XI-го, а фасадъ—первой половинѣ XII-го столѣтія. Изъ прочихъ важнѣйшихъ романскихъ церквей Верхней Италіи, перекрытыхъ крестовыми сводами, къ числу церквей съ эмпорами надъ боковыми нефами, по классификаціи Дегіо, принадлежатъ богато-расчлененные, выказывающіе всю прелесть ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля соборы Модены, Пармы, Пьяченцы,

http://rucl.kiev.ua/

Кремоны и Борго-Санъ-Доннино. Среди базиликъ съ низкими боковыми нефами безъ эмпоръ, церкви Санъ-Савино, въ Пьяченцѣ, монастырская церковь въ Кьяравалле, близъ Милана, и Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, имѣютъ планъ, подраздѣленный на квадраты; напротивъ того, эффектныя церкви Санъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро, въ Павіи, и соборъ въ Тріентѣ, на фасадахъ которыхъ бросаются въ глаза нестильныя „состав-

Пармскій соборъ съ восточной стороны. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

ныя“ колонны [1], построены по болѣе свободному плану. Фасадъ съ однимъ фронтономъ и крошечными арочными галереями вдоль его скатовъ имѣютъ церкви Санъ-Микеле и Санъ-Пьетро, въ Павіи, а также пармскій и пьяченцскій соборы. Особенно богато украшены арочными галереями стѣны хора соборовъ въ Моденѣ, Пармѣ (см. рис. на этой стр.) и въ Мурано (см. стр. 173). Наиболѣе сложный планъ имѣетъ пьяченцскій соборъ, трансептъ котораго, очевидно, въ подражаніе пизанскому собору (см. стр. 192), — такъ же, какъ и продольный корпусъ, — трехнефный. Къ церквамъ съ наиболѣе красивыми восьмигранными купо-

---

[1] Небольшія колонны, состоящія изъ нѣсколькихъ стержней, какъ-бы перевязанныхъ посрединѣ жгутомъ. *Прим. переводчика.*

лами относятся пьяченцскій и пармскій (см. рис. на стр. 203) соборы и церкви Санъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро и Санъ-Джованни-инъ-Борго, въ Павіи. Въ архитектурѣ башенъ, самыя развитыя формы были предвосхищены еще въ раннемъ средневѣковьѣ парою колоколенъ собора въ Ивреѣ (973—1005); двѣ башни должны были, какъ исключеніе, украшать собою неоконченный фасадъ собора въ Борго-Санъ-Доннино (1080). Въ болѣе чистомъ ломбардскомъ стилѣ построена въ 1063 г. единственная колокольня въ Помпозѣ, близъ Равенны. Въ XII столѣтіи, этого стиля держались строители колоколенъ при церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ, и при пармскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 203).

Во внутренности ломбардскихъ базиликъ со сводами преобладаютъ довольно простыя архитектурныя формы. На ряду съ коринѳскими капителями и подражающими коринѳскимъ, которыя и здѣсь господствуютъ, являясь въ различныхъ варіаціяхъ (см. рис. на этой стр.), мы находимъ напр. въ монастырской церкви Кьяравалле, близъ Милана, въ Сантъ-Абондіо, въ Комо, въ Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, въ Санъ-Теодоро, въ Павіи, и въ боковыхъ нефахъ моденскаго и новарскаго соборовъ, кубовидныя орнаментированныя капители; капителями съ фигурами животныхъ и людей особенно богаты церкви Сантъ-Амброджо и Санъ-Чельсо, въ Миланѣ, Санъ-Микеле и Санъ-Пьетро, въ Павіи.

а б

Ломбардскія капители: а, изъ моденскаго собора; б, изъ пьяченцскаго собора. По Г. Деіо и Г. Бецольду.

Центральная система архитектуры, если не принимать въ разсчетъ болонской церкви Санъ-Сеполькро, представляющей собою подражаніе іерусалимской церкви Гроба Господня и построенной еще въ первомъ тысячелѣтіи по Р. Хр., нашла себѣ примѣненіе преимущественно въ нѣкоторыхъ баптистеріяхъ, снаружи и внутри чрезвычайно расчлененныхъ и украшенныхъ галереями съ колоннами и аркадами. Особенно роскошно отдѣланы восьмиугольные баптистеріи въ Пармѣ и въ Кремонѣ.

При всемъ однообразіи общаго художественнаго характера ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля, въ его деталяхъ много различія и свободы. Онъ не произвелъ такихъ безусловно великихъ, волнующихъ душу памятниковъ, каковы въ тоскано-романскомъ зодчествѣ пизанскій соборъ, а въ венеціанско-византійскомъ — св. Маркъ; его историческое значеніе въ отношеніи выработки новыхъ формъ

http://luc.kiev.ua/

важнѣе, чѣмъ его художественныя достоинства; тѣмъ неменѣе, при взглядѣ на веронскую церковь св. Зенона, и на пьяченцскій, моденскій или пармскій соборы, нельзя не поддаться ихъ очарованію.

Ломбардо-романская пластика занималась преимущественно рубкою рельефовъ изъ камня и, сверхъ упомянутыхъ нами капителей съ фигурами животныхъ и людей, надѣляла скульптурными украшеніями церковные фасады и порталы. Вообще она—выше тосканской пластики того же времени, болѣе свободна отъ византійской традиціи, болѣе жизненна, и этимъ, по господствующему въ нѣмецкой наукѣ мнѣнію, она обязана присутствію въ ней сѣверныхъ, германскихъ элементовъ. Форма имени „Вилигельмъ" въ одной изъ подписей художниковъ, повидимому, указываетъ на нѣмецкое происхожденіе выставившаго ее; но нѣмецкія имена были вообще употребительны въ Ломбардіи со временъ лангобардовъ; они свидѣтельствуютъ только о германской примѣси въ крови ломбардцевъ, которые, сдѣлавшись итальянцами, въ XI и XII-мъ столѣтіяхъ почувствовали себя достаточно самостоятельными для того, чтобы своими собственными силами создавать новое. Въ совокупности своихъ произведеній, верхне-итальянская пластика разсматриваемаго времени, которой Максъ Циммерманъ посвятилъ особое сочиненіе, представляется, однако, болѣе грубой, чѣмъ современное ей сѣверное искусство.

Остановимся прежде всего на 48-ми бронзовыхъ рельефахъ, украшающихъ собою главныя двери церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ, и изображающихъ сцены изъ Священной Исторіи и изъ житія св. Зенона. Рельефы лѣвой створки, несмотря на варварскую грубость ихъ стиля, многіе считаютъ нѣмецкой работой времени Бернварда Гильдесгеймскаго (см. стр. 156), тогда какъ рельефы правой створки, включая сюда четыре изображенія со сценами изъ житія св. Зенона, приписываются итальянскимъ мастерамъ первой половины XII столѣтія. Къ этому же времени относятся каменныя скульптуры портала и фасада той же церкви. Порталъ, на тимпанѣ котораго изображенъ св. Зенонъ на драконѣ, а на внѣшней аркѣ изображены Іоаннъ Креститель и ап. Іоаннъ, снабженъ подписью мастера Николая. Тѣмъ же именемъ подписаны восемь рельефовъ справа отъ портала: „Дни творенія", „Король Ѳеодорихъ на конѣ" и охотничья сцена. Десять рельефовъ слѣва отъ портала, изображающіе эпизоды юношескихъ лѣтъ Спасителя и сражающихся рыцарей, снабжены подписью нѣкоего мастера Вильгельма. Изслѣдователи единогласно признаютъ, что первый изъ этихъ художниковъ—тотъ самый Николай, которымъ исполнены въ 1135 г. гораздо лучшія скульптуры на порталахъ феррарскаго и веронскаго соборовъ. Но отожествленіе мастера Вильгельма, работавшаго въ Санъ-Дзено, съ Гвиліельмомъ, исполнителемъ скульптурныхъ украшеній моденскаго собора, не признается правильнымъ, по крайней мѣрѣ со стороны Цим-

http://luci.kiev.ua/

мермана. Во всякомъ случаѣ, рельефы фасада церкви Санъ-Дзено изготовлены не самими мастерами, а ихъ помощниками.

Мастеръ Вилигельмъ, трудившійся въ моденскомъ соборѣ, скульптуры котораго относятся къ началу XII-го столѣтія, не сходилъ съ пути подражанія антикамъ. Такъ, на одномъ полѣ фасада онъ изобразилъ, рядомъ съ пеликаномъ, символомъ Церкви, неуклюжаго большеголоваго крылатаго генія, съ вѣнкомъ и опущеннымъ факеломъ въ рукахъ. Въ его собственныхъ композиціяхъ, каковы напр. „Дни творенія", подлѣ главнаго входа, и замѣчательные рельефы, иллюстрирующіе сѣверное сказаніе о королѣ Артурѣ, на сѣверо-восточномъ порталѣ, видно, несмотря на сухость и неповоротливость формъ, стараніе изобразить событія безъ обычныхъ прикрасъ, съ грубоватой отчетливостью, какъ-будто бы онъ видѣлъ ихъ самъ.

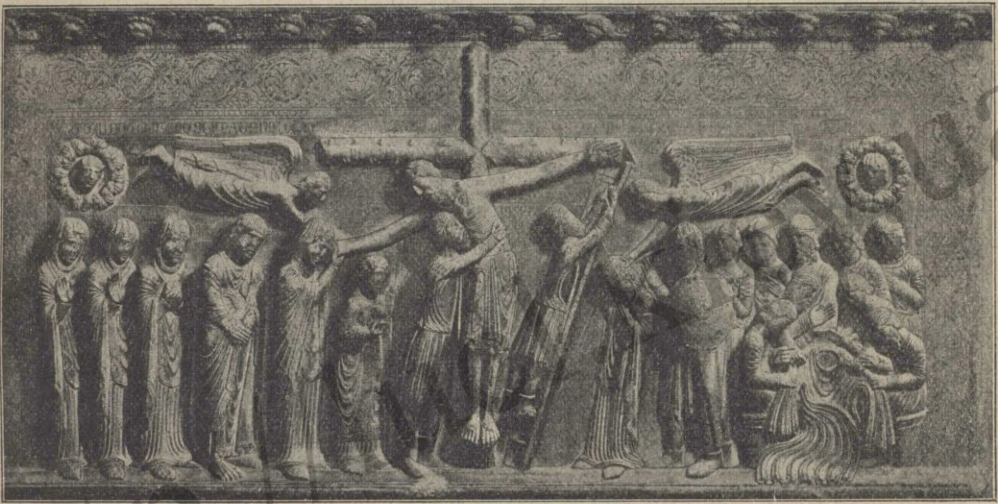
Напротивъ того, мастеръ Николай представляется намъ въ своихъ главныхъ созданіяхъ художникомъ съ большимъ декоративнымъ талантомъ и, несмотря на явное вліяніе на него византійскихъ образцовъ, передающимъ формы болѣе свѣжо и правдиво. Имъ изваяны на тимпанѣ главнаго портала феррарскаго собора св. Георгій, убивающій дракона, а на тимпанѣ портала веронскаго собора—Мадонна на престолѣ между новозавѣтными изображеніями. Особеннаго вниманія заслуживаютъ здѣсь грифы и крылатые львы, изъ которыхъ одинъ, какъ въ видѣніи Іезекіиля, окруженъ колесами. Но фигуры паладиновъ Карла Великаго, Роланда и Оливье, по сторонамъ входа, исполнены грубо.

Другіе мастера, украшавшіе зданія скульптурою, держались иныхъ направленій. Крайне слабо въ техническомъ отношеніи исполнены хранящіяся теперь въ миланскомъ археологическомъ музеѣ Брера скульптуры, украшавшія собою Римскія Ворота (Porta Romana) въ Миланѣ,—произведенія мастера Ансельма, изображающія возвращеніе миланцевъ въ ихъ городъ, отстроенный послѣ 1162 г., въ которомъ онъ былъ разрушенъ Фридрихомъ Барбароссой. Эти незатѣйливыя скульптуры снабжены длинной надписью, въ которой Ансельмъ восхваляется, какъ новый Дедалъ (см. т. I, стр. 318), — любопытное доказательство того, что вь Средніе Вѣка еще помнились античныя легенды.

Самый значительный скульпторъ разсматриваемой нами эпохи — несомнѣнно, Бенедетто Антеламы, украсившій, въ концѣ XII-го столѣтія, соборъ и построенный имъ самимъ баптистерій въ Пармѣ множествомъ скульптурныхъ произведеній, которыя отличаются свободой языка формъ, ясностью композиціи и силою передачи душевныхъ настроеній. Къ числу лучшихъ изъ раннихъ работъ Антеламы принадлежитъ въ соборѣ рельефъ 1178 г. (часть каѳедры), изображающій Снятіе со Креста (см. рис. на стр. 207). Скульптуры баптистерія исполнены между 1196 и 1216 гг. Талантъ Антеламы въ высшей степени своего развитія выказывается въ рельефахъ сѣвернаго, западнаго и южнаго порталовъ этого зданія. На сѣ-

http://luki.kiev.ua/

верныхъ дверяхъ, изготовленныхъ въ 1196 г., изображены: въ тимпанѣ — Поклоненіе волховъ, на архитравѣ — Крещеніе Господне, на косякахъ — родословныя древа Моисея и Іисуса Христа. На западномъ порталѣ помѣщены: въ тимпанѣ—„Христосъ Судія міра“, на архитравѣ — „Воскресеніе мертвыхъ“, на боковыхъ столбахъ — „Дѣла милосердія“ и „Работники въ виноградникѣ“. Надъ южными дверями, косяки которыхъ не имѣютъ рельефныхъ украшеній, въ тимпанѣ воспроизведена одна древняя легенда: юноша, преслѣдуемый единорогомъ, падаетъ въ пропасть, но, ухватившись во время паденія за дерево, повисъ на немъ; корни дерева гложутъ бѣлая и черная мыши (день и ночь),



Снятіе со Креста, рельефъ Бенедетто Антелами въ пармскомъ соборѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

тогда какъ на днѣ пропасти сторожитъ свою добычу драконъ. По бокамъ рельефа изображены античныя божества, Геліосъ и Селена. Тотчасъ бросается въ глаза, что это изображеніе человѣческой безпомощности надъ южнымъ порталомъ находится въ тѣсной связи съ изображеніями Искупленія надъ сѣвернымъ и западнымъ порталами. Множество глубоко-обдуманныхъ сопоставленій также въ деталяхъ составляетъ главное достоинство этихъ рельефовъ, исполненіе которыхъ, самостоятельное и понятное въ томъ, что касается до композиціи, отличается неровностью и неувѣренностью въ техникѣ изображенія фигуръ. Послѣднее главное произведеніе Антелами — часть скульптурныхъ украшеній фасада собора въ Борго-Санъ-Доннино, близъ Пармы. Величественны и полны внутренней жизни въ особенности двѣ фигуры натуральной величины, стоящія въ нишахъ по сторонамъ портала: слѣва — Давидъ въ царскомъ вѣнцѣ, справа — пророкъ Іезекіиль въ желобчатомъ головномъ уборѣ.

О томъ, какъ велика была склонность Антелами подражать античному искусству, свидѣтельствуетъ удивительная, близкая къ классиче-

скому совершенству орнаментація на мотивы завитка, которую онъ пускалъ въ дѣло повсюду въ своихъ рельефахъ. Но новыя вѣянія отражаются въ его произведеніяхъ все-таки сильнѣе, чѣмъ античныя традиціи. Заимствовалъ ли онъ эту новизну, какъ теперь полагаютъ, изъ современной ему французской пластики, съ которой намъ предстоитъ познакомиться впослѣдствіи, — мы не беремся рѣшить. На одной и той же ступени развитія искусства, одинаковыя условія чаще, чѣмъ теперь думаютъ, приводили къ одинаковымъ явленіямъ.

Въ первой, еще романской половинѣ XIII-го столѣтія, въ верхнеитальянской пластикѣ, рядомъ съ грубоватымъ туземнымъ направленіемъ, существовало направленіе, сознательно подражавшее античному и также кое-гдѣ византійскому искусствамъ; это направленіе видно напр. въ шести любопытныхъ, сильно вытянутыхъ въ длину женскихъ фигурахъ въ Ораторіо-ди-Санта-Маріа-делла-Валле, въ Чивидале, которыя раньше считались произведеніями средне-византійскаго искусства; напротивъ того, чисто средневѣковое направленіе выказывается напр. въ монументальномъ изваяніи ап. Петра, сидящаго на тронѣ, въ церкви Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, съ непреклонно-суровыми чертами лица, а также въ исполненной, хотя и жестко, но съ большимъ реализмомъ, серебряной, золоченой курицѣ съ цыплятами, хранящейся въ ризницѣ монцскаго собора,—произведеніи, которое прежде считали лангобардскимъ. Чистаго художественнаго наслажденія эти произведенія не могутъ доставить, но въ художественно историческомъ отношеніи всѣ они весьма поучительны.

Памятники **ломбардской живописи**, относящіеся къ разсматриваемому времени, сохранились въ меньшемъ количествѣ. Среди немногихъ изъ нихъ, заслуживающихъ упоминанія, мозаики въ сущности имѣютъ византійскій характеръ; напротивъ того, во фрескахъ чувствуется возникающее западное вѣяніе. Послѣ доказательствъ, приведенныхъ Каттанео и Максомъ Циммерманомъ, не остается сомнѣнія—хотя это признано еще не всѣми, — что **мозаика** абсиды въ миланской церкви св. Амвросія исполнена не въ IX, а въ XII столѣтіи. Дѣйствительно, какъ по содержанію своему, такъ и по формамъ, она—вполнѣ византійское произведеніе означеннаго времени. Очень возможно, что исполнившіе ее мастера были вызваны изъ Венеціи. Въ срединѣ абсиды изображенъ на золотомъ фонѣ Христосъ, сидящій на престолѣ и окруженный длинными, окоченѣлыми фигурами святыхъ. Справа и слѣва изображены подъ сѣнью пальмъ церковь св. Мартина въ Турѣ и церковь св. Амвросія, изъ которой, какъ гласитъ преданіе, душа св. Амвросія перенеслась во время его сна въ церковь св. Мартина, дабы присутствовать при перенесеніи мощей этого святого. Сцена, воспроизводящая эту легенду, скомпонована очень неумѣло; тѣмъ неменѣе ея общее впечатлѣніе, несмотря и на нѣкоторую сухость колорита, довольно сильное.

http://lucl.kiev.ua/

Важнѣйшія изъ ломбардскихъ фресокъ первой половины XIII-го столѣтія находятся въ освѣщенномъ 20-ю окнами куполѣ пармскаго баптистерія. Средину купола занимаютъ озображенія двѣнадцати апостоловъ и символы евангелистовъ; Христосъ представленъ между Богоматерью, съ одной стороны, и Іоанномъ Предтечей и ап. Іоанномъ—съ другой. Весьма интересны фрески со сценами изъ житія Іоанна Крестителя. Въ лицахъ еще мало выраженія, но жесты фигуръ, торопливые и оживленные, свидѣтельствуютъ о значительномъ успѣхѣ, достигнутомъ въ передачѣ движеній. Синій фонъ, черные контуры и слабая моделировка являются и здѣсь характеристичными свойствами романской стѣнной живописи.

Разсмотрѣніе итальянской миніатюрной живописи этого времени мы должны предоставить спеціальному изслѣдованію. Контурный, невѣрный рисунокъ иллюминированъ обыкновенно жестко и рѣзко; тѣлесную краску лицъ замѣняютъ красныя пятна.

Въ общей картинѣ итальянскаго искусства зрѣлаго средневѣковья существенно важенъ и поучителенъ только рядъ произведеній церковной архитектуры, съ которыми неразрывно соединены ихъ мозаичныя и скульптурныя украшенія. Христіанское искусство Италіи лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ сознательно стремилось сойти съ античной почвы, на которой оно стояло въ древне-христіанское время и въ раннемъ средневѣковьѣ; къ тому же вліяніе средне-византійскаго искусства, распространяясь на многія области Италіи и то усиливаясь, то ослабѣвая, лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ позволяло развиваться въ этой странѣ росткамъ новой, самостоятельной жизни. Приходящее въ упадокъ римско-эллинистическое античное искусство („проторенессансъ") и средне-византійское искусство, какъ мы видѣли, еще господствовали порою теперь именно на итальянской почвѣ.

III. Западно-европейское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050—1250 гг.).

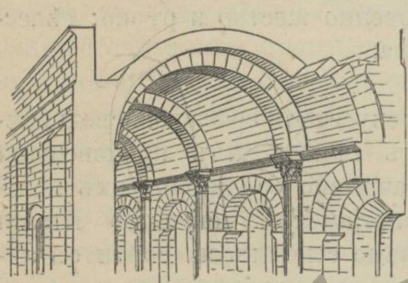
1. Романское искусство Южной Франціи и Бургундіи.

А. Введеніе. — Архитектура.

Франція, прекрасная страна по ту сторону Вогезскихъ и Арденскихъ горъ, народность которой образовалась изъ счастливаго сплава кельтской, германской и романской расъ, въ разсматриваемое нами время дѣлилась, какъ по языку, такъ и въ художественномъ отношеніи, на двѣ половины, сѣверную и южную; границею между ними была рѣка Луара. Эти двѣ половины, рѣзко отличаясь одна отъ другой, тѣмъ неменѣе уже стояли на пути къ духовному единенію. Въ отношеніи искусства, Франція въ ту пору, несомнѣнно, играла главную роль

http://dlib.kiev.ua/

въ Западной Европѣ. Сѣверъ Испаніи, въ южной половинѣ которой процвѣтало мавританское искусство (ср. т. I, стр. 766 и сл.), былъ, что касается до художествъ, не болѣе, какъ провинціей Южной Франціи; въ Англіи, завоеванной въ 1066 г. норманнами, совершенно офранцузившимися къ тому времени, развилось искусство, представляющееся даже въ своихъ отдѣльныхъ формахъ вѣтвью нормано-сѣверо-французскаго искусства. Но и въ остальныхъ странахъ Европы, гдѣ въ теченіе каролингско-оттоновскаго періода первенство во многихъ отношеніяхъ принадлежало Германіи, теперь руководительство искусствомъ перешло къ Франціи. Въ ней пышно расцвѣтали обѣ великія силы средневѣковаго міра — рыцарство и монашество. Во Франціи, всего ранѣе и всего успѣшнѣе былъ раздутъ огонь воодушевленія къ отвоеванію Святой Земли отъ невѣрныхъ. Столица Франціи сдѣлалась главнымъ центромъ схоластики, посѣдѣвшей на службѣ Церкви и старавшейся опираться въ своихъ построеніяхъ на Аристотелевской средневѣковой философіи, которая воздвигла себѣ искусный, отвѣчавшій ея цѣлямъ діалектическій карточный домикъ. Во Франціи же возникло движеніе, имѣвшее результатомъ обновленіе всего монастырскаго быта, не выходившаго до той поры изъ рамокъ, указанныхъ ему св. Бенедиктомъ Нурсійскимъ (ср. выше, стр. 40). Монастыри по-прежнему были главными средоточіями художественной жизни. Особенно важное значеніе въ исторіи искусства имѣютъ монашескіе ордена клюнійцевъ и цистерціанцевъ, родиной которыхъ была Бургундія (Клюнѝ и Ситò или Цистерціумъ). Благодаря имъ, бургундское зодчество получило совершенно новый характеръ; но, помимо Бургундіи, и другія провинціи нынѣшней Франціи шли каждая своимъ путемъ. Вообще едва ли въ какой-либо другой странѣ романская архитектура развилась такъ разносторонне, какъ во Франціи. Притокъ въ эту архитектуру элементовъ съ эллинистическаго, сирійскаго и малоазійскаго Востока, направлявшійся столь же часто чрезъ Марсель, какъ чрезъ Равенну и Миланъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и чрезъ Римъ, окончился уже въ предшествовавшую эпоху. То, что теперь развивалось изъ этихъ элементовъ, было, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Франціи, уже французскимъ достояніемъ; въ особенности на сѣверѣ живое художественное чувство тотчасъ же принялось за самостоятельную переработку романскаго „круглоарочнаго стиля“ въ новый, національный архитектурный стиль.


Коробовый сводъ съ подпружными арками. По Г. Дегіо и Г. ф.-Бецольду.

Тогда какъ зодчество на югѣ Франціи, гдѣ изъ сводчатыхъ покрытій употреблялись преимущественно коробовый сводъ (см. рис. на этой стр.) и куполъ, еще и въ разсматриваемое время было почти про-

http://lucl.kiev.ua

долженіемъ античнаго искусства, причемъ старалось удержать даже его отдѣльныя формы (см. верхній рис. на этой стр.), сѣверно-французская архитектура, послѣ краткаго періода раздумья, вѣрно понимая сущность крестоваго свода (см. нижній рис. на этой стр.), пошла прямо къ той конструктивной системѣ, которую обыкновенно называютъ „готической“. Поэтому, разсматривать зарожденіе и ростъ „готическаго“ стиля (см. нижній рис. на стр. 121) нельзя особо отъ исторіи романскаго стиля во Франц. дѣльные элементы этого „готическаго“ стиля, каковы напр. стрѣльчатая арка, сводъ съ нервюрами (см. верхній рис. на ст. 212), сложный столбъ (столбъ, обставленный полуколоннами, или трехчетвертными продольными отрѣзками колоннъ), круговой обходъ въ хорѣ и натуральный, заимствованный изъ мѣстной флоры лиственный орнаментъ, появляются одинъ за другимъ уже въ различныхъ романскихъ зданіяхъ. Это развитіе раньше всего завершается на берегахъ Сены, въ сердцѣ, по бо̀льшей части, германо-франкской, Сѣверной Франціи, пунктѣ, который долженъ былъ вскорѣ сдѣлаться сердцемъ всей Франціи, и одновременно съ этимъ въ сосѣдней Пикардіи; но здѣсь, на родинѣ настоящей готики“, романскій стиль получилъ ничтожное развитіе, между тѣмъ какъ въ остальной Франціи, несмотря на всѣ элементы переходнаго стиля, онъ и въ чистомъ своемъ видѣ достигъ пышнаго расцвѣта.

Капитель колонны изъ хорового обхода въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ. По Г. ф.-Бецольду

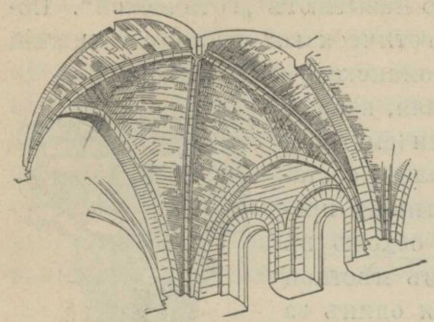
Составить себѣ полное и правильное представленіе о наиболѣе совершенныхъ произведеніяхъ романскаго зодчества во Франціи не легко по той причинѣ, что большинство его памятниковъ, и притомъ самыхъ прекрасныхъ и значительныхъ, или погибло, или дошло до насъ въ видѣ живописныхъ развалинъ. Правда, благодаря усерднымъ научнымъ изысканіямъ, многіе изъ этихъ памятниковъ стали достояніемъ исторіи. Во Франціи, надъ разработкой относящихся до нихъ новыхъ вопросовъ или надъ сводомъ данныхъ, добытыхъ раньше, трудились, вслѣдъ за Віолле-ле-Дюкомъ и де-Комономъ, такіе изслѣдователи, какъ Кишери, де-Ластейри, Корруайѐ и Анларъ, а въ Германіи, послѣ Шназе, Отте и Любке, въ особенности Дегіо, фонъ-Бецольдъ, Борманъ, Нейвиртъ, Корнеліусъ Гурлитъ и Виттингъ.

Простой крестовый сводъ. Съ чертежа.

Къ числу погибшихъ архитектурныхъ памятниковъ принадлежатъ двѣ церкви въ Средней Франціи, которыя въ свое время причислялись къ громаднѣйшимъ и прекраснѣйшимъ зданіямъ въ Европѣ, — церковь св. Мартина въ Турѣ (см. стр. 47 и 118), еще

http://ruclib.kiev.ua/

въ до-каролингское время считавшаяся однимъ изъ главныхъ произведеній западнаго зодчества, и монастырская церковь въ Клюнѝ, по крайней мѣрѣ съ оттоновскаго времени относимая къ чудеснѣйшимъ созданіямъ архитектуры. Обѣ эти церкви уже имѣли любопытныя въ архитектурно-историческомъ отношеніи особенности, когда въ эпоху зрѣлаго романства, были перестроены. Церковь св. Мартина, послѣ пожара 997 г., была возстановлена въ видѣ крестообразной пятинефной базилики съ плоскимъ покрытіемъ, съ однонефнымъ трансептомъ, но съ двойнымъ полукруглымъ хоровымъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Послѣдній архитектурный мотивъ сталъ потомъ типичнымъ для французскаго церковнаго зодчества. Въ XII столѣтіи была произведена перестройка этой церкви съ цѣлью ея перекрытія сводами. Пять башенъ, изъ которыхъ уцѣлѣли двѣ, единственные остатки этого величественнаго зданія, украшали собою средокрестіе, южную и сѣверную стороны трансепта и западный фасадъ.



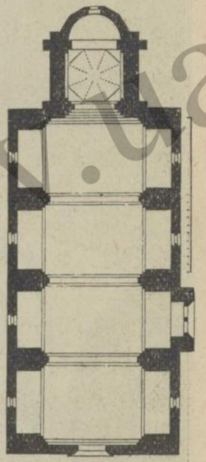
Крестовый сводъ съ нервюрами. По Г. Дегіо и Г. ф.-Бецольду.

Первоначальная церковь Клюнійскаго аббатства была перестроена въ другую, освященную въ 981 г. (см. стр. 121); и ее мы должны представлять себѣ, какъ базилику съ плоскимъ покрытіемъ и колоннами. Особенность ея состояла въ устройствѣ хора: она получила оканчивавшійся прямолинейно четыреугольный хоръ съ двумя прямоугольными капеллами, игравшими роль боковыхъ хоровъ, и, кромѣ того, пять абсидъ, изъ которыхъ три въ трехъ капеллахъ хора, и по одной на концахъ трансепта; на западной сторонѣ, надъ притворомъ, возвышались двѣ большія башни. Мы увидимъ, что этотъ удачный планъ, въ созданіи котораго, быть можетъ, принималъ участіе ломбардецъ Вильгельмъ Иврейскій, построившій въ Дижонѣ, приблизительно въ 1000 г., знаменитую колонную базилику съ закругленнымъ хоромъ, получилъ широкое распространеніе и вызвалъ подражанія себѣ на сѣверѣ Франціи, въ Германіи и въ Италіи. Третья клюнійская церковь, начатая въ 1089 г. и освященная въ 1095 г.,—памятникъ наивысшаго процвѣтанія клюнійскаго ордена—пожертвовала старинной простотой въ пользу бо̀льшей монументальности и

Ранне-готическая система. Поперечный разрѣзъ продольной части нойонскаго собора. По Г. Дегіо и Г. ф.-Бецольду.

http://luci.kiev.ua

пышности. Правда, благодаря именно этому, она, какъ доказалъ Дегіо, далеко не имѣла такого широкаго вліянія на церковную архитектуру эпохи, какъ вторая церковь, но зато сдѣлалась образцовымъ сооруженіемъ для всей поздней бургундской школы XII столѣтія. Ея пятинефный продольный корпусъ былъ перерѣзанъ двумя однонефными трансептами; полукруглый хоръ съ внутреннимъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ былъ заимствованъ отъ церкви св. Мартина, въ Турѣ; средній нефъ былъ перекрытъ коробовымъ сводомъ съ подпружными арками, низкіе боковые нефы — крестовыми сводами. Отъ коринѳскихъ каннелированныхъ пилястръ, образованныхъ выступами главныхъ столбовъ, поднимались высокіе пучки колоннъ (сложные столбы), поддерживавшіе подпружныя арки коробоваго свода. Подъ окнами средняго нефа тянулась, въ подражаніе эмпорамъ боковыхъ нефовъ, такъ называемая, галерея трифоріевъ, арки которой, такъ же, какъ и арки оконъ, были полуциркульныя; но главныя аркады продольнаго корпуса были уже стрѣльчатыя. „Позднѣйшія побѣды готики, — говоритъ Дегіо, — уже были на-половину одержаны въ Клюни“.



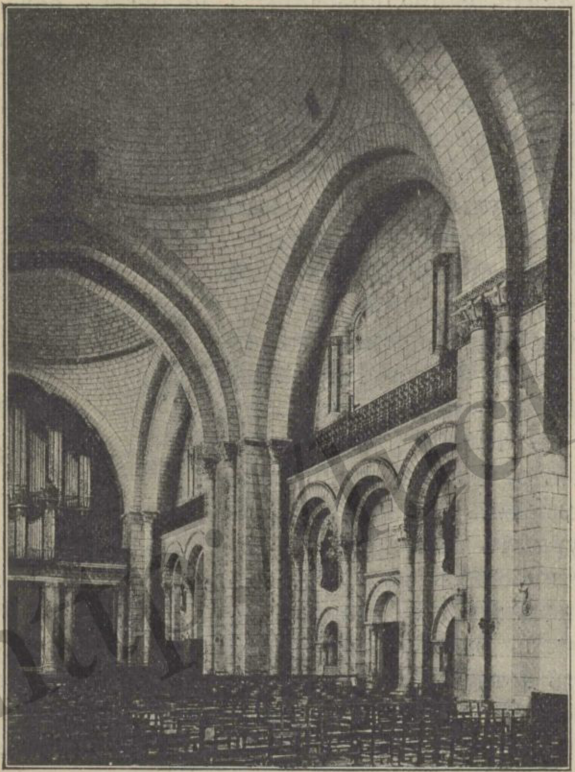
Планъ собора въ Оранжѣ. По Г. ф.-Бецольду.

Въ собственной **Южной Франціи**, романская архитектура которой подробно изслѣдована Ревуалемъ, церковное зодчество въ разсматриваемое время развивалось, какъ сказано выше, въ тѣсной зависимости отъ античныхъ формъ, удаляясь отъ нихъ лишь шагъ за шагомъ. Въ различныхъ мѣстахъ Южной Франціи сохранялось немало архитектурныхъ образцовъ въ великолѣпныхъ римско-эллинистическихъ сооруженіяхъ, изобиловавшихъ снаружи коринѳскими колоннами и пилястрами и нерѣдко перекрытыхъ внутри коробовыми сводами. Достаточно вспомнить хотя бы храмъ принцевъ Гая и Луція (Maison Carée), въ Нимѣ (см. т. I, стр. 559), театръ и арку Тиверія въ Оранжѣ (т. I, стр. 561 и 571), амфитеатры въ Арлѣ и въ Нимѣ (т. I, стр. 564).

Изъ южно-французскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ заслуживаетъ быть упомянутой только церковь св. Афродисія, въ Безьѐ, фасадъ которой, украшенный сквозными аркадами, напоминаетъ отдѣланные подобнымъ же образомъ пизанскіе и луккскіе фасады (см. выше, стр. 193). Въ Южной Франціи, такъ же, какъ и на христіанскомъ Востокѣ, уже довольно рано старались разрѣшить задачу замѣны деревянныхъ потолковъ, опасныхъ въ пожарномъ отношеніи, каменными сводами. Подъ вліяніемъ Рима и Востока, здѣсь вошелъ въ употребленіе коробовый сводъ, который, однако, нерѣдко вытѣсняла купольная система, и такъ же, какъ это случилось на Востокѣ, при этихъ опытахъ сводчатаго покрытія былъ потерянъ вкусъ къ базиличной архитектурѣ, сущность которой состоитъ въ бо̀льшей, сравнительно съ

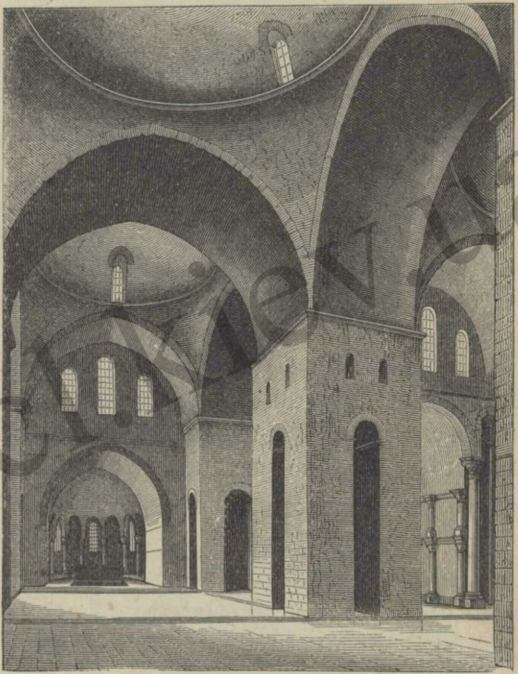
высотою боковыхъ нефовъ, высотѣ средняго нефа, освѣщаемаго отверстіями въ его стѣнахъ. Южно-французскія церкви состоятъ, за рѣдкими исключеніями, или изъ одного нефа, или изъ трехъ нефовъ приблизительно одинаковой вышины (церкви т. наз. зальной системы), или же представляютъ собою постройки центральнаго типа, довольно часто восходящія прямо къ восточнымъ образцамъ.

Однонефныя, перекрытыя коробовыми сводами церкви, въ своей наиболѣе чистой формѣ, не имѣютъ трансепта; въ такомъ случаѣ, въ алтарномъ пространствѣ передъ полукруглой абсидой полъ обыкновенно приподнятъ, или покрытіе этого пространства дѣлается болѣе высокимъ и даже часто превращается въ куполъ. Коробовый сводъ нефа, по большей части заостренный (стрѣльчатый), перерѣзанъ подпружными арками, которыя въ Провансѣ опираются на пилястры античнаго стиля, а дальше къ западу, въ Лангедокѣ и въ Аквитаніи, на полуколонны. Изъ построекъ этого рода, ко второй половинѣ XI столѣтія относится соборъ въ Авиньонѣ; его восьмигранная куполообразная башня надъ алтарнымъ пространствомъ украшена снаружи коринѳскими колоннами, а античныя формы, въ обдѣлкѣ портала, каннелированныя коринѳскія колонны и подпираемый консолями карнизъ съ мотивомъ меандра, надъ трехчленнымъ антаблементомъ, отличаются такой чистотой, какъ будто онѣ выполнены зодчимъ поздне-римскаго времени. Обширный и красивый внутри соборъ въ Оранжѣ, сходный по плану съ авиньонскимъ (см. рис. на стр. 213), въ существенныхъ своихъ частяхъ принадлежитъ XII столѣтію. Грандіозный по своимъ пропорціямъ тулузскій соборъ, построенный въ началѣ XIII столѣтія, слѣдовательно, въ эпоху господства переходнаго стиля, былъ перекрытъ уже крестовыми сводами. К. Гурлитъ говоритъ о немъ: „мы не знаемъ во Франціи ни одной античной сводчатой постройки хотя-бы приблизительно такой же эффектности, какъ тулузскій соборъ“.



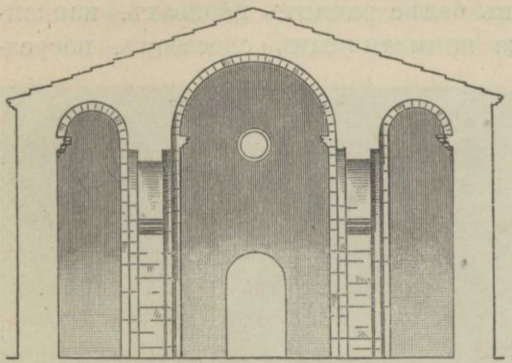
Внутренность ангулемскаго собора. По К. Гурлитту.

Къ однонефнымъ церквамъ, строго говоря, относится также цѣлый рядъ купольныхъ церквей Юго-Западной Франціи, на значеніе которыхъ впервые обратилъ вниманіе Феликсъ де-Вернейль, а въ Германіи Феликсъ Виттингъ. Въ этихъ церквахъ, сильно выдающіяся вовнутрь массивныя пилястры несутъ на себѣ, вмѣсто отрѣзковъ коробоваго свода, отдѣленныхъ одинъ отъ другого подпружными арками, по плоскому куполу надъ каждымъ квадратомъ плана; въ болѣе раннихъ церквахъ, пандантивы этихъ куполовъ сложены еще примитивнымъ способомъ, посредствомъ выпуска налегающихъ одинъ на другой рядовъ камня. Въ наиболѣе простомъ видѣ этотъ типъ церковной архитектуры является предъ нами въ кагорскомъ соборѣ (около 1100 г.), неимѣющемъ трансепта. Самыя роскошныя однонефныя, но снабженныя трансептами церкви этого рода — ангулемскій соборъ (см. рис. на стр. 214) и церковь аббатства Фонтевро̀, сооруженія первой половины XII столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, округлый хоръ снабженъ вѣнцомъ капеллъ. Но ангулемскій соборъ отличается бо̀льшей роскошью скульптурной орнаментаціи фасадовъ и красиво расчлененными башнями надъ крыльями трансепта, а церковь аббатства Фонтевро̀ — роскошной колоннадой обхода внутри ея хора. Въ своемъ высшемъ развитіи эта романская купольная архитектура Аквитаніи является въ центральной части величественной, часто упоминаемой церкви св. Фронта, въ Перигё (см. рис. на этой стр.), сооруженной, какъ доказываютъ новѣйшія изслѣдованія, позже 1122 г. Это — пятикупольная церковь съ планомъ въ видѣ греческаго креста. Близкое родство ея съ восточными церквами и съ венеціанскимъ соборомъ св. Марка до такой степени бросается въ глаза, что нельзя отрицать всякую связь ея съ византійскими образцами. Св. Фронтъ и снаружи имѣлъ видъ византійскаго купольнаго храма, пока его пять куполовъ одинаковой вышины не были въ болѣе позднее время покрыты одной общей крышей. Достойно, однако, вниманія, что главныя арки подъ куполами, но только онѣ однѣ, уже стрѣльчатыя; пандантивы куполовъ все еще образованы посредствомъ выпуска рядовъ камня впередъ одинъ



Внутренность церкви св. Фронта, въ Перигё. По В. Любке.

надъ другимъ. Во внутренности церкви нѣтъ никакихъ мраморныхъ и мозаичныхъ украшеній, но, при скромной отдѣлкѣ стѣнъ глухими арками коринѳскаго характера, она производитъ впечатлѣніе исключительно благородною простотою своего расположенія и гармоничностью своихъ пропорцій. Эффектность внѣшности зданія увеличиваетъ его роскошно-расчлененная башня, увѣнчанная круглой, обставленной колоннами надстройкой, которая напоминаетъ верхній ярусъ гробницы Юліевъ, близъ Сенъ-Реми (см. т. I, стр. 562 и 571).



Поперечный разрѣзъ церкви св. Гонората, въ Лерэнѣ. По Г. Ревуалю.

Принимая, что купольныя постройки этого рода возникли подъ вліяніемъ восточныхъ, а башни подъ вліяніемъ западно-античныхъ образцовъ, не слѣдуетъ умалять самостоятельность ихъ строителей, свободно перерабатывавшихъ заимствованные архитектурные мотивы.

Еще бо̀льшее распространеніе, чѣмъ однонефныя церкви, получили во всей Южной Франціи зальныя трехнефныя церкви, перекрытыя коробовыми сводами. Правда, въ такихъ церквахъ всѣ три нефа лишь рѣдко совершенно одинаковой вышины. Отличительная особенность этихъ церквей состоитъ въ томъ, что верхнихъ стѣнъ полутемнаго средняго нефа или вовсе нѣтъ, или онѣ недостаточно высоки для того, чтобы было удобно продѣлать въ нихъ окна. Зальная система, допускающая различное расположеніе хора, выказывается всего яснѣе въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ боковые нефы не раздѣлены на два этажа и не имѣютъ эмпоръ, но въ которыхъ три параллельныхъ коробовыхъ свода, хотя и расчлененныхъ подпружными арками, покрываютъ всѣ три нефа въ продольномъ направленіи. Къ древнѣйшимъ церквамъ этого рода принадлежатъ церкви св. Гонората, въ Лерэнѣ (см. верхній рис. на этой стр.), и св. Мартина (St. Martin d'Ainay), въ Ліонѣ. Вполнѣ послѣдовательно круглоарочный стиль проведенъ еще въ лестерпской церкви, имѣющей необыкновенно узкіе боковые нефы; церковь св. Николая, въ Сиврѐ, фасадъ которой украшенъ причудливо-фантастическими скульптурами, покрыта уже стрѣльчатыми коробовыми сводами; наконецъ, церковь св. Назарія, въ Каркасоннѣ представляетъ собою благородное зальное сооруженіе, средній нефъ ко-

Поперечный разрѣзъ церкви въ Грансонѣ, въ Швейцаріи. По Р. Рану.

тораго перекрытъ стрѣльчатыми, а боковые нефы — циркульными коробовыми сводами.

Въ нѣкоторомъ отношеніи переходъ къ готической конструкціи мы видимъ въ церквахъ, одноэтажные боковые нефы которыхъ покрыты коробовыми полусводами, открывающимися, на подобіе опорныхъ арокъ (арокъ-будановъ), въ средній нефъ, покрытый полнымъ коробовымъ сводомъ. Эта, еще циркульно-арочная система является напр. въ церкви Грансона, въ Швейцаріи (см. нижній рис. на стр. 216), тогда какъ красивая церковь въ Фонфруадѣ, имѣющая изящныя стрѣльчатыя арки, принадлежитъ уже переходному стилю.

Существуютъ и такія церкви зальной системы, въ которыхъ главный нефъ покрытъ коробовымъ, а боковые—крестовыми сводами; среди нихъ особенно замѣчательны церковь въ Сенъ-Савэнѣ, на непомѣрно высокія колонны которой, снабженныя уродливыми базами, можно смотрѣть, какъ на круглые столбы, и церковь Богоматери Великой (Nôtre Dame la Grande), въ Пуатьѐ, въ которой боковые нефы столь низки, что ее можно причислить къ церквамъ зальной системы только по лишеннымъ оконъ стѣнамъ средняго нефа; она знаменита также фантастическими скульптурными украшеніями своихъ фасадовъ.

Наконецъ, нѣкоторыя трехнефныя церкви зальной системы, очень красивыя и гармоничныя внутри, имѣютъ сводчатое покрытіе въ формѣ куполообразныхъ крестовыхъ сводовъ, что даетъ право, напр. Дегіо, причислять ихъ къ разряду однонефныхъ купольныхъ церквей типа ангулемскаго собора, или церкви Фонтевроскаго аббатства. Первымъ зданіемъ этого рода былъ соборъ въ Анжерѣ, на правомъ берегу Луары. Главный памятникъ подобной архитектуры къ югу отъ Луары — заложенный въ 1161 г. соборъ св. Петра въ Пуатьѐ, въ которомъ, по словамъ Дегіо, „куполообразный крестовый сводъ съ нервюрами и древне-французская зальная система образуютъ одно изъ самыхъ удачныхъ сочетаній“. Куполообразному крестовому своду соотвѣтствуетъ и форма столбовъ. Переходъ къ готикѣ виденъ здѣсь съ особенной ясностью.

Всѣмъ этимъ церквамъ зальной системы съ одноэтажными боковыми нефами должны быть противопоставлены перекрытыя коробовыми сводами церкви той же системы съ эмпорами—зданія, въ которыхъ нижніе этажи боковыхъ нефовъ имѣютъ обыкновенно крестовые своды, а верхніе открываются въ средній нефъ коробовыми полусводами. Хоръ въ такихъ церквахъ чаще всего состоитъ изъ полукруглаго обхода на колоннахъ, съ вѣнцомъ капеллъ; надъ средокрестіемъ поднимается высокій восьмигранный сводъ въ видѣ купола (такъ называемый монастырскій, сомкнутый, или котельный сводъ). Арки—почти всегда еще полуциркульныя, а надъ колоннами хорового обхода—повышенныя; ихъ орнаментальныя формы — коринѳскаго характера.

Какъ на типичное сооруженіе въ этомъ родѣ, можно указать на церковь Богоматери (Nôtre-Dame-du-Port) въ Клермонъ-Ферранѣ, красиво располо-

http://lucl.kiev.ua/

женной столицѣ Оверни. Но самое замѣчательное сооруженіе этого овернскаго стиля находится не въ самой Оверни, а дальше на юго-западѣ, въ Тулузѣ, старинной, славившейся ученостью столицѣ Лангедока. Церковь св. Сернина (или св. Сатурнина), въ Тулузѣ, зданіе, главныя части котораго принадлежатъ XII столѣтію,—одинъ изъ самыхъ величественныхъ памятниковъ романской архитектуры. По своему плану, съ пятинефнымъ продольнымъ корпусомъ, который пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ, съ вѣнцомъ капеллъ и ясно выраженнымъ средокрестьемъ, эта церковь какъ-бы восходитъ по прямой линіи къ церкви св. Мартина, въ Турѣ. Ея архитектура, какъ мы сказали,—овернская. Подпружнымъ аркамъ коробоваго свода соотвѣтствуютъ полуколонны столбовъ. Эмпоры боковыхъ нефовъ открываются полуциркульными арками, имѣющими такую же ширину, какъ и лежащія подъ ними главныя арки, но раздѣленными каждая на двѣ граціозныя арочки. Продольный корпусъ освѣщенъ окнами, продѣланными въ стѣнахъ крайнихъ боковыхъ нефовъ. Внутренность церкви, хотя и освѣщена недостаточно сильно, прельщаетъ взоры своимъ красивымъ расчлененіемъ, а царствующій въ ней таинственный полумракъ возбуждаетъ въ душѣ мистическій трепетъ.

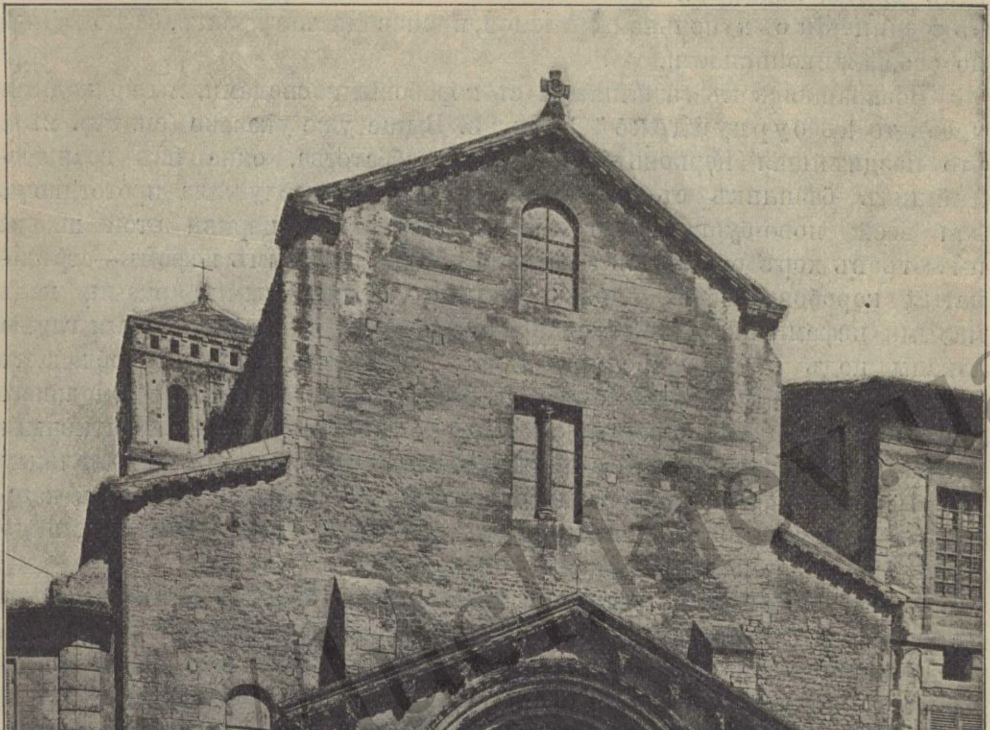
Какъ вся эта конструктивная система переходитъ затѣмъ снова въ базилику съ окнами въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, мы видимъ въ церкви св. Стефана, въ Неверѣ, двухэтажные боковые нефы которой настолько низки, что надъ ними остается еще довольно мѣста для оконъ. Изъ орнаментальныхъ формъ въ этой церкви любопытны дорическія капители колоннъ хорового обхода, въ разсматриваемую эпоху встрѣчающіяся только здѣсь.

Базилики съ коробовыми сводами въ Провансѣ и Лангедокѣ, гдѣ не привыкли видѣть средніе нефы свободно выдающимися, прибѣгали къ тяжеловѣсному утолщенію столбовъ и къ суженію малыхъ нефовъ, которые перекрывались коробовыми полусводами. Церковь св. Трофима, въ Арлѣ, и церковь св. Павла, въ Труа-Шатò, построенныя въ XII столѣтіи, выказываютъ всѣ особенности этого стиля: первая имѣетъ стрѣльчато-арочный, вторая — циркульно-арочный коробовые своды. Древнѣйшіе крестовые своды съ нервюрами находятся въ криптѣ развалинъ церкви Сенъ-Жилль (св. Эгидія), въ Провансѣ. „Проторенессансъ“ фасадовъ церквей св. Трофима (см. рис. на стр. 219) и св. Эгидія, роскошно украшенныхъ скульптурами, напоминаетъ флорентійскую церковь Санъ-Миніато (см. стр. 189 и 190).

Наконецъ, къ сводчатымъ базиликамъ Южной Франціи надо причислить двѣ купольныхъ церкви особаго рода. Первая изъ нихъ, церковь Богоматери въ Ле-Пюи,—трехнефная базилика съ тремя прямолинейными въ планѣ капеллами хора и оригинальными, имѣющими форму буквы Т столбами средокрестія, которые украшены двойными колоннами восточнаго характера, и соединенными между собою повышенными арками. Куполъ надъ ея средокрестіемъ—сферическій, боль-

http://nuclkiev.ua/

шинство же куполовъ продольнаго корпуса — восьмигранные. Вторая церковь, Сентъ-Илэръ (св. Гиларія), въ Пуатьѐ, одно изъ наиболѣе



Фасадъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ. Съ фотографіи А. Жиродона, въ Парижѣ.

чтимыхъ святилищъ во Франціи, имѣетъ цѣлыхъ семь нефовъ. Ея хоровой обходъ надѣленъ вѣнцомъ многочисленныхъ капеллъ. Боковые

нефы покрыты поперечно-положенными двойными коробовыми сводами, а квадратные компартименты главнаго нефа—куполами. Въ обѣихъ церквахъ свѣтъ, падающій чрезъ окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, въ соединеніи съ купольной системой, производитъ эффектъ, безподобный по своей живописности.

Возвращаясь къ базиликамъ съ коробовыми сводами, мы подходимъ чрезъ то къ бургундской школѣ. Выше уже указано (см. стр. 213), что позднѣйшая церковь Клюнійскаго аббатства, одна изъ грандіознѣйшихъ базиликъ съ коробовыми сводами, послужила прототипомъ для всей ново-бургундской школы. Типичныя церкви этой школы имѣютъ въ хорѣ обходъ съ колоннами, надъ главнымъ нефомъ—стрѣльчатый коробовый сводъ, расчлененный подпружными арками, надъ малыми нефами—крестовые своды, вмѣсто эмпоръ—декоративныя глухія аркады подъ окнами средняго нефа. Въ конструкціи преобладаетъ вездѣ стрѣльчатая арка; ее мы находимъ и въ аркадахъ продольнаго корпуса. Полуциркульная арка чаще встрѣчается въ декоративныхъ формахъ; между прочимъ, ею заканчиваются окна. При этомъ, отдѣльныя формы этихъ построекъ поразительно близки къ античнымъ; такъ напр. столбы состоятъ изъ каннелированныхъ коринѳскихъ пилястръ, напоминающихъ формы Ренессанса.

На югѣ Бургундіи, который, какъ и само Клюнù, всецѣло принадлежитъ къ южной половинѣ Франціи, ліонскій и вьеннскій соборы представляютъ немало отклоненій отъ чистаго клюнійскаго стиля. Главныя церкви подобнаго рода находятся на сѣверѣ Бургундіи; но хотя онѣ и принадлежатъ собственно сѣверной половинѣ Франціи, однако, разсматривать ихъ нельзя отдѣльно отъ южно-бургундскихъ церквей. Наиболѣе характерные памятники позднѣйшаго клюнійскаго стиля суть церковь въ Парэ-ле-Моніалѣ и соборъ въ Отэнѣ. Эти оба зданія принадлежатъ XII столѣтію. Въ первомъ изъ нихъ, въ расчлененіи стѣнъ романскія полуколонны чередуются съ античными пилястрами. Въ отэнскомъ соборѣ расчлененіе стѣнъ въ античномъ духѣ пилястрами проведено очень послѣдовательно. Въ связи съ этими церквами мы должны здѣсь же указать еще на двѣ сѣверно-бургундскія церкви, географическое положеніе которыхъ выказывается уже въ томъ, что ихъ средніе нефы перекрыты не коробовыми, а крестовыми сводами. Это— вопервыхъ, красивый соборъ въ Лангрѣ, съ еще античнымъ расчлененіемъ стѣнъ посредствомъ пилястръ, и во-вторыхъ, схожая по архитектурѣ съ этими церквами церковь Везелейскаго аббатства, отличающаяся, при нѣсколько сжатыхъ пропорціяхъ внутри, удивительно красивымъ порталомъ. Эти двѣ церкви во многихъ отношеніяхъ уже представляютъ переходъ къ готикѣ.

На границѣ Сѣверной Бургундіи лежитъ также Сито̀, родина цистерціанскаго ордена, архитектура котораго растространялась повсюду, куда только ни проникала проповѣдь братіи этого ордена.

http://lucl.kiev.ua/

Аббатство Сито было основано въ 1098 г., какъ обитель, филіальная въ отношеніи аббатства Клюни. Изъ Сито св. Бернардъ Клервоскій проповѣдывалъ второй крестовый походъ; отсюда разсылалъ онъ своихъ посланцевъ по всему міру, здѣсь же были выработаны и строительные принципы цистерціанскаго ордена. Его лозунгомъ были простота и строгость. Цистерціанскія церкви возвратились къ прямолинейно-оканчивающимся хорамъ, снабженнымъ небольшими абсидами, хорамъ старыхъ клюнійскихъ церквей (см. стр. 212). Съ этими послѣдними ихъ роднитъ также отсутствіе крипты подъ хоромъ; кромѣ того, онѣ не имѣли башенъ, эмпоръ, глухихъ аркадъ и фальшивыхъ галерей (трифоріевъ) надъ боковыми нефами. На западной сторонѣ находился низкій открытый притворъ. Орнаментальныя формы ограничивались самымъ необходимымъ, но выполнялись тщательно, въ благородныхъ и простыхъ пропорціяхъ.

Къ сожалѣнію, до насъ не дошло первыхъ бургундскихъ построекъ этого стиля, но что и онѣ имѣли стрѣльчатый коробовый сводъ надъ среднимъ нефомъ, доказываетъ напр. маленькая цистерціанская церковь въ Фонтенэ, въ Бургундіи, принадлежащая, какъ надо полагать, еще первой половинѣ XII столѣтія. Какъ на наилучшій образецъ французскаго цистерціанскаго архитектурнаго стиля второй половины XII столѣтія, должно указать на церковь аббатства Понтиньи, на границѣ Шампани. Сохранившаяся церковь—новая постройка 1150 г., первоначально имѣвшая прямое окончаніе хора и получившая свой нынѣшній хоровой обходъ съ вѣнцомъ многоугольныхъ капеллъ въ 1180 г. Въ ней вездѣ преобладаетъ крестовый сводъ съ развитой системой нервюръ, упирающихся въ полуколонны столбовъ; преобладаетъ также стрѣльчатая арка, даже въ окнахъ, которыя и въ настоящей сѣверно-французской ранней готикѣ еще нерѣдко заканчиваются полуциркульной дугой. Но, съ другой стороны, въ ней еще нѣтъ опорныхъ арокъ, и окна не занимаютъ всей поверхности стѣны. Дѣйствительно, церковь въ Понтиньи представляетъ собою переходную ступень отъ романскаго стиля къ готическому. Все равно, назовемъ ли мы этотъ бургундскій стиль поздне-романскимъ, ранне-готическимъ, или „переходнымъ“,—дѣло не въ названіи; только терминъ „рудиментарная готика“, предложенный для обозначенія этого стиля, нельзя признать вполнѣ удачнымъ.

На ряду со всѣми церковными сооруженіями, съ которыми мы познакомились, какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ Франціи, тамъ сохранились кое-какія гражданскія постройки, относящіяся къ занимающему насъ времени (напр. въ Клюни и въ Коссадѣ); но ближайшее ихъ разсмотрѣніе завело бы насъ слишкомъ далеко.

Еще разъ окидывая взоромъ всю область романскаго зодчества Южной Франціи, мы убѣждаемся, какъ мало въ этомъ богатомъ, благородномъ по формамъ и экспрессивномъ искусствѣ содержится того, что въ Германіи разумѣютъ подъ романскимъ стилемъ въ тѣсномъ смыслѣ

http://luci.kiev.ua/

слова. Связь этого искусства съ античнымъ сохраняется какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ. Приэтомъ, относительно Южной Франціи, такъ же, какъ и относительно Италіи, мы считаемъ болѣе правильнымъ говорить о непрерывной преемственности античныхъ традицій, достигшихъ теперь новаго расцвѣта, чѣмъ объ ихъ возрожденіи. Хотя романское искусство Южной Франціи отдѣляютъ отъ римскаго искусства цѣлые вѣка варварскаго пониманія античныхъ формъ, однако въ это переходное время единственнымъ стремленіемъ было—созидать дальше на античномъ основаніи. Не сохранилось только промежуточныхъ ступеней. То новое, средневѣковое, что̀, на ряду со старыми формами, проглядываетъ въ южно-французской архитектурѣ разсматриваемаго времени, притекало въ нее съ сѣвера Франціи, пропитаннаго германскими элементами.

Б. Романская пластика Южной Франціи.

Въ романскую эпоху **пластика** снова вернулась къ монументальнымъ задачамъ, которыя въ эпоху ранняго средневѣковья, подъ вліяніемъ ранне-христіанскаго и византійскаго воззрѣній на искусство, были брошены ею; болѣе того, средневѣковая пластика, постоянно поднимаясь отъ скромныхъ начатковъ къ полнотѣ, богатству и великолѣпію скульптурнаго декорированія гигантскихъ готическихъ соборовъ, понимала эти задачи въ нѣкоторомъ отношеніи еще шире, чѣмъ классическая древность. Тогда какъ античная пластика искала монументальнаго величія и находила его въ томъ, чтобы были правильно заполнены отведенныя для нея свободныя поверхности зданія, фасадная скульптура зрѣлаго средневѣковья, черпавшая свое содержаніе преимущественно изъ богослуженія и изъ мистерій, до такой степени сросталась съ отдѣльными плитами, входившими въ составъ наружной отдѣлки зданія, что стиль нетолько ея композицій, но и отдѣльныхъ ея фигуръ, нерѣдко обусловливался формой даннаго камня, которая, въ свою очередь, зависѣла отъ его архитектурнаго назначенія.

Средневѣковая скульптура фасадовъ и порталовъ, въ пору высшаго своего развитія покрывавшая громадныя зданія тысячами роскошныхъ, искусно размѣщенныхъ статуй во весь ростъ, какъ стоящихъ, такъ и сидящихъ, множествомъ барельефовъ и горельефовъ, самымъ тѣснымъ образомъ связанныхъ съ архитектурными элементами, является великолѣпной и самобытной отраслью западной художественной дѣятельности. Послѣднее въ особенности не должно упускать изъ вида, когда принимаютъ, что формы этой скульптуры все еще отзываются въ своихъ частностяхъ греко-римскимъ искусствомъ, и что при этомъ она во многихъ случаяхъ, въ особенности тамъ, гдѣ недоставало греко-римскихъ образцовъ, прибѣгала къ посредству восточно-христіанскаго, преимущественно византійскаго прикладного искус-

http://lucl.kiev.ua/

ства, старательно исполненныя произведенія котораго были распространены и высоко цѣнились на всемъ Западѣ. Отъ нихъ средневѣковая монументальная пластика заимствовала много типовъ и отдѣльныхъ мотивовъ композицій, по нимъ она изучала выдѣлку волосъ и укладку драпировокъ. Но, при переводѣ этихъ деталей въ бо̀льшій масштабъ, она шла уже своими собственными, въ разныхъ странахъ различными путями; по своему же общему характеру, это искусство прямо противоположно византійскому, въ которомъ никогда не существовало монументальной пластики. Переходъ античнаго стиля монументальной скульптуры въ средневѣковый нигдѣ нельзя прослѣдить съ такою наглядностью, какъ во Франціи. Романская фасадная пластика юга Франціи слѣдуетъ еще отпрыскамъ античнаго направленія; на сѣверѣ Франціи сложился, вмѣстѣ съ готикой, и новый монументальный стиль скульптуры. Въ изученіи развитія средневѣковой скульптуры, кромѣ талантливыхъ французскихъ изслѣдователей, каковы Віолле-ле-Дюкъ, Эмерикъ-Давидъ А. де-Бодо̀, Л. Куражо̀, Л. Гонсъ и А. Мариньянъ, участвовали нѣмецкіе ученые, В. Любке, Поль Клеменъ, В. Фёге и др. Фёге поставилъ это изученіе на совершенно новую дорогу, и мы въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи будемъ придерживаться, въ главныхъ чертахъ, выводовъ, къ которымъ пришелъ этотъ ученый, хотя французскіе изслѣдователи еще не соглашаются съ ними.

Евангелистъ Іоаннъ, статуя при порталѣ церкви св Трофима, въ Арлѣ. По В. Фёге.

Начатки монументальнаго стиля средневѣковой скульптуры надо искать въ Провансѣ; именно здѣсь, гдѣ не было недостатка въ пластическихъ произведеніяхъ позднеримской и ранне-христіанской эпохи, эти начатки, естественнымъ образомъ, примыкаютъ къ поздней античной скульптурѣ. Самыми важными произведеніями обладаетъ Арль. Статуи апостоловъ въ сѣверномъ крылѣ галереи клуатра при церкви св. Трофима, принадлежащія началу XI столѣтія, еще близко подходятъ къ поздне-античному стилю. Это доказываютъ, между прочимъ, еще свободное исполненіе волосъ и укладка драпировокъ. Затѣмъ достойны вниманія скульптуры портала той же церкви, исполненныя, вѣроятно, около 1150 г., хотя часто ихъ относятъ къ болѣе позднему времени. Въ тимпанѣ изображенъ Спаситель, сидящій на престолѣ посреди символовъ евангелистовъ; на архитравѣ дверей—двѣнадцать сидящихъ апостоловъ. На стѣнахъ, подлѣ портала, помѣщены съ той и другой стороны большія, въ натуральную величину, изваянія апостоловъ (см. рис. на этой стр.) и святыхъ, выполненныя высокимъ рельефомъ; надъ ними тянется рельефный фризъ съ изображеніями библейскихъ сюжетовъ. Подобно тому, какъ архитектурныя формы этого портала имѣютъ античный характеръ, такъ и его скульптура носитъ на себѣ античный отпечатокъ. Мужская

фигура на цоколѣ, очевидно, скопирована съ фигуры нагого юноши на одномъ римскомъ саркофагѣ, въ музеѣ Арля (см. рис. на этой стр.). Сравненіе фигуръ апостоловъ въ галереѣ клуатра съ апостолами на фасадѣ показываетъ, какъ средневѣковое искусство въ нѣкоторыхъ случаяхъ инстинктивно возвращалось къ архаизму древне-греческаго искусства. Букли и пряди волосъ снова становятся схематичными, укладка драпировокъ — болѣе мелочной, красивой и изысканной.

Подобныя пластическія украшенія покрываютъ три портала церкви сосѣдняго Сенъ-Жильскаго аббатства, фасадъ котораго—совершенно въ характерѣ фасадовъ эпохи Возрожденія. И здѣсь на тимпанѣ средняго портала изображенъ Христосъ между четырьмя символами евангелистовъ, на тимпанѣ лѣваго портала — Богоматерь, сидящая на тронѣ, на тимпанѣ праваго портала — Распятіе. Роскошныя пластическія украшенія простѣнковъ связываются въ одно цѣлое колоннами, капители которыхъ орнаментированы отчасти фигурами животныхъ и ангеловъ. Фёге приводитъ вѣскія доказательства въ пользу того, что фасадъ сенъ-жильской церкви сооруженъ позже фасада арльской церкви св. Трофима. Оба они служатъ блестящимъ свидѣтельствомъ силы, достигнутой провансальской скульптурой въ XII столѣтіи.

а б

Фигура притвора въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ (а) и фигура на одномъ античномъ саркофагѣ, въ арльскомъ музеѣ (б). По Фёге.

Въ Лангедокѣ, особенно въ Тулузѣ и Муассакѣ, параллельное провансальскому развитіе монументальной пластики, которое здѣсь, правда, съ самаго начала дальше отклонялось отъ древней традиціи и позволяетъ кое-гдѣ въ частностяхъ видѣть болѣе явственно отраженіе въ немъ византійскаго вліянія, можетъ быть прослѣжено уже съ 1100 года. Изъ произведеній ранней тулузской школы, прежде другихъ заслуживаютъ упоминанія скульптуры, украшающія собою церковь св. Петра, въ Муассакѣ. Наиболѣе античный характеръ имѣютъ фигуры святыхъ на столбахъ. Затѣмъ достойны вниманія мраморныя скульптуры въ хоровомъ обходѣ церкви св. Сернина, въ Тулузѣ; изображеніе Спасителя на престолѣ, окруженное овальнымъ нимбомъ, особенно хорошо характеризуетъ болѣе низкую рельефность и болѣе варварскій языкъ формъ, отличающіе раннюю тулузскую школу отъ провансальской. Складки на плотно облегающихъ тѣло одеждахъ обозначены совсѣмъ схематично; „повсюду — говоритъ Фёге — повторяется одна и та же орнаментальная схема лица: глаза, обведенные кругами, будто они

въ очкахъ, длинный прямой носъ съ изуродованными ноздрями, по большей части, крошечныя уши, пухлыя щеки, схематичные, заплетенные въ косички волосы“.

Отъ ранней тулузской школы произошла позднѣйшая, главныя произведенія которой — скульптуры южнаго портала церкви св. Сернина, въ Тулузѣ, западнаго портала церкви св. Петра, въ Муассакѣ, и притвора той же церкви. Въ притворѣ муассакской церкви, подъ рельефными фризами, на которыхъ изображены эпизоды юности Спасителя, помѣщены на одной сторонѣ большія аллегорическія фигуры „добродѣтелей“, а на другой—„смертные грѣхи“ и ожидаемыя наказанія за нихъ. Надъ дверями представленъ сидящій на престолѣ Христосъ съ четырьмя евангелистами и двадцатью четырьмя апокалипсическими старцами; на косякахъ — апостолы Петръ и Павелъ, два пророка и три пары львицъ, стилизированныхъ въ восточномъ родѣ. Рельефъ—болѣе высокій, чѣмъ въ ранней тулузской школѣ, головы, при всей своей грубости, свѣжѣе и выразительнѣе, въ одеждахъ—больше движенія, онѣ богаче складками и пышнѣе. Отъ этихъ произведеній уже вѣетъ жизнью и драматизмомъ.

Представителемъ третьяго, еще болѣе поздняго направленія тулузской школы является мастеръ Гилабертъ. Его имя выставлено на двухъ изъ двѣнадцати статуй апостоловъ, находившихся нѣкогда въ тулузскомъ соборѣ, а теперь хранящихся въ тамошнемъ музеѣ. Шесть статуй апостоловъ, вышедшихъ изъ подъ его рѣзца, свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ постепенно освобождался отъ грубыхъ привычекъ старой школы и переходилъ къ болѣе стильной манерѣ, къ болѣе стройнымъ пропорціямъ и къ болѣе красивымъ мотивамъ драпировки. Въ этихъ произведеніяхъ выказывается характерная для средневѣковой пластики зависимость скульптурныхъ формъ отъ архитектурныхъ элементовъ, отъ „глыбы камня“; вмѣстѣ съ тѣмъ, въ деталяхъ замѣтно изученіе византійскаго прикладного искусства. Былъ ли Гилабертъ обязанъ своимъ направленіемъ, какъ полагаетъ Фёге, сѣверу, а именно шартрской школѣ, съ которой мы познакомимся вскорѣ, или же это направленіе развилось въ Тулузѣ самостоятельно,—вопросъ, рѣшить который мы не беремся.

Иной характеръ монументальная каменная скульптура XII вѣка получила въ сѣверныхъ частяхъ старой Аквитаніи. Ея формы здѣсь тяжелѣе, а содержаніе отличается бо̀льшимъ мистицизмомъ и фантастичностью. Главные памятники этого стиля — скульптуры ангулемскаго собора, церкви Богоматери Великой (Nôtre Dame la Grande), въ Пуатье, и церкви св. Николая, въ Сиврэ. Фасады этихъ церквей покрыты сплошь, въ нѣсколько ярусовъ, фальшивыми циркульно-арочными галереями; мѣстами встрѣчаются и стрѣльчатыя арки. Въ нишахъ, образуемыхъ арками, стоятъ статуи; въ другихъ частяхъ помѣщены рельефы историческаго содержанія. Лиственный орнаментъ, подражающій античнымъ формамъ, перемѣшанъ съ баснословными животными и человѣческими фигурами.

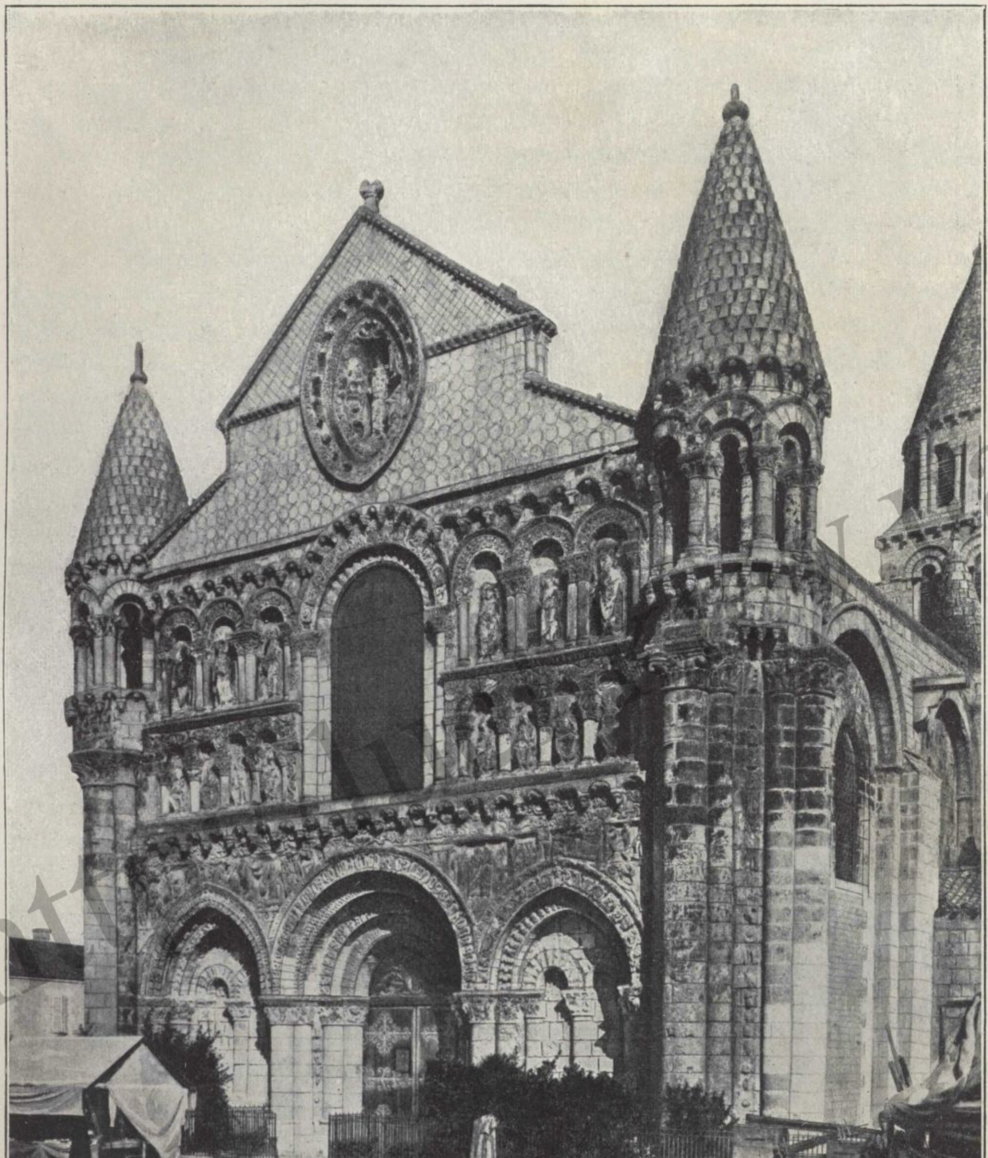
http://luci.kiev.ua

Всего лучше распредѣлены скульптурныя украшенія на фасадѣ ангулемскаго собора; изъ его обильнаго пластическаго убранства можно составить изображеніе Страшнаго Суда. Болѣе фантастична скульптурная декорація фасада церкви Богоматери Великой, въ Пуатье (см. табл. 17); ея содержаніе, какъ полагаетъ Тюльенъ-Дюранъ,—рождественская мистерія. Фигуры коротки и неуклюжи, но въ отдѣльныхъ чертахъ не лишены экспрессіи и оживленности. „Манера, въ которой исполнены всѣ эти скульптуры — говоритъ Дегіо, — характеризуется тѣмъ, что свойственное прикладному искусству пониманіе формъ, воспитанное на рѣзныхъ изъ слоновой кости и на золотыхъ чеканныхъ издѣліяхъ, перенесено въ произведенія монументальнаго масштаба“.

Въ фасадѣ сиврэйской церкви особенно любопытенъ средній порталъ. Архивольты его четырехъ расширяющихся наружу арокъ усажены—быть можетъ, впервые — человѣческими фигурами, которыя, вопреки законамъ статики, слѣдуютъ круглотѣ арки, такъ что фигуры, помѣщенныя въ вершинѣ, кажутся падающими внизъ. Это своеобразное украшеніе порталовъ, отсутствующее въ романскомъ стилѣ Прованса и Бургундіи, играло впослѣдствіи въ готикѣ столь же важную, какъ и малоэстетичную роль.

Наконецъ, совершенно другой характеръ имѣетъ бургундская церковная пластика, находившаяся, какъ надо полагать, подъ вліяніемъ клюнійскаго направленія. Въ отношеніи содержанія, она отличается строгой церковностью и заботой о внутренней правдѣ, въ отношеніи компоновки сюжетовъ — ясностью и наглядностью, въ отношеніи формъ — нѣкоторымъ стремленіемъ къ благородству и изяществу. Однако къ благородству головъ присоединяются невѣрность пропорцій, угловатость, излишняя живость движенія сильно вытянутыхъ фигуръ и манерность, часто неправдоподобная волнистость драпировокъ. Но, по своей зависимости отъ архитектурныхъ пропорцій, также и бургундская церковная пластика разсматриваемой эпохи уже представляетъ переходъ къ ранней готикѣ. Понятіе объ этомъ стилѣ можно составить себѣ лучше всего по скульптурному убранству фасадовъ отенскаго собора и церкви везелейскаго аббатства. Широкій тимпанъ главнаго портала отенскаго собора занятъ весьма драматичнымъ изображеніемъ Страшнаго Суда, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній романскаго искусства во Франціи. Особенно характерно изображеніе взвѣшиванія душъ и борьбы изъ-за нихъ ангеловъ съ діаволами. Но еще великолѣпнѣе украшенъ скульптурами въ первой половинѣ XII столѣтія порталъ притвора въ церкви везелейскаго аббатства. Въ тимпанѣ представленъ Христосъ во славѣ, окруженный поклоняющимися ему апостолами, которымъ даны очень оживленныя позы. На столбѣ, раздѣляющемъ входныя двери пополамъ, помѣщена статуя Іоанна Крестителя, на косякахъ—монументальныя статуи апостоловъ. Старый бургундскій стиль достигаетъ здѣсь своего наивысшаго развитія. Фигуры — чрезчуръ вытянуты и

http://luci.kiev.ua/



 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 17. Фасадъ церкви Нотръ-Дамъ-де-Гардъ, въ Пуатьѐ.

По К. Гурлитту.

плотны, ихъ движенія сильны, но мало естественны; одежды надъ выдающимися частями тѣла собраны въ спирали, развѣвающіеся концы одеждъ закручены. Такъ же условно воспроизведены волосы и бороды апостоловъ. Но внутреннее движеніе, присущее этимъ изваяніямъ, вознаграждаетъ за манерность ихъ деталей.

Въ скульптурахъ, украшающихъ порталы боковыхъ фасадовъ буржскаго собора, совмѣстно съ бургундскимъ вліяніемъ выказывается и сѣверно-французское вліяніе (Шартръ, Ле-Манъ), хотя Буржъ лежитъ къ югу отъ Луары. Въ двухъ царицахъ южнаго портала мы узнаемъ „Церковь“ и „Синагогу“, которыя, по мнѣнію П. Вебера, являются здѣсь уже не какъ „Церковь изъ язычниковъ“ и „Церковь изъ обрѣзанныхъ“ раннехристіанскаго искусства, а какъ олицетворенія враждебныхъ другъ другу христіанства и іудейства. Въ тимпанѣ изображено Поклоненіе волхвовъ. Во внутреннихъ уступахъ портала статуи чередуются съ орнаментированными колоннами.

Послѣ половины XII столѣтія во всей французской монументальной пластикѣ совершается переходъ къ направленію, уже близкому къ готическому. Принимая въ разсчетъ взаимодѣйствіе вліяній, трудно сказать, гдѣ самые первые начатки этого направленія. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ скульптурѣ, движеніе, отвѣчавшее духу времени, приводило во многихъ мѣстахъ одновременно къ сходственнымъ результатамъ.

Бури, освобождавшія человѣчество отъ средневѣковыхъ предразсудковъ, едва ли въ какой-либо другой странѣ смели такъ много художественныхъ произведеній средневѣковья, какъ во Франціи. Поэтому, и въ южной части этой страны, и въ Бургундіи сохранилось отъ романской эпохи сравнительно небольшое количество памятниковъ чистой и прикладной скульптуры — гробницъ, мощехранительницъ, досокъ книжныхъ переплетовъ, церковныхъ подсвѣчниковъ и всякаго рода пластическихъ подѣлокъ. Только изъ письменныхъ источниковъ намъ извѣстны такія произведенія, какъ гробница св. Фронта, въ Перигё, которую въ 1077 г. монахъ Гюинаманъ украсилъ скульптурами, возбуждавшими общее удивленіе, и гробница св. Лазаря въ церкви его имени, въ Отенѣ, декорированная въ 1178 г. монахомъ Мартиномъ. Сохранилось же, въ малодоступной церкви аббатства Фонтевро̀ (см. выше, стр. 217), нѣсколько гробницъ англо-французскихъ королей изъ дома Анжу-Плантагенетовъ: въ спокойной дремотѣ покоются на своихъ каменныхъ ложахъ Генрихъ II († 1189 г.) и его супруга, Элеонара Гюеннская († 1199 г.); черты ихъ лицъ вообще благородны, хотя и лишены индивидуальной характеристики; одежда короля образуетъ жесткія, тугія, но болѣе натуральныя складки, чѣмъ одежда королевы, уложенная болѣе безпокойно, уже въ духѣ позднѣйшаго времени. Величаво-прекрасно лицо Ричарда Львиное Сердце († 1199 г.); но въ надгробномъ изваяніи Изабеллы Ангулемской, супруги Іоанна I, умершей въ 1248 г., уже замѣтно стремленіе, хотя еще и безуспѣшное, къ новой манерѣ

15*

http://lucl.kiev.ua/

изображенія. Лучшія произведенія романскаго прикладного искусства Южной Франціи, а именно, бронзовыя и золотыя издѣлія, уцѣлѣли какимъ-то чудомъ въ церковной ризницѣ конкскаго аббатства (въ Аверонск. департ.). И здѣсь вездѣ романскій языкъ формъ ведетъ свое начало отъ антика, мотивы котораго нерѣдко плохо поняты, но еще чаще умышленно переиначены съ цѣлью болѣе компактнаго заполненія пространства и болѣе тѣсной связи элементовъ между собою.

B. Романская живопись. — Романская живопись Южной Франціи.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ церкви, стѣнная живопись находила въ нихъ для себя примѣненіе. Въ противоположность другимъ воззрѣніямъ, мы полагаемъ, что средневѣковая монументальная живопись вездѣ, за исключеніемъ отдаленныхъ странъ, развивалась изъ собственнаго прошлаго, въ которомъ, правда, нѣкоторыми изъ своихъ первоначальныхъ художественныхъ цикловъ она обязана миніатюрной живописи. Мы не отрицаемъ случайнаго вліянія восточной и западной миніатюры также на дальнѣйшее иконографическое развитіе стѣнной живописи. Но, что касается до стиля, то ей не было надобности, подобно монументальной пластикѣ, учиться у прикладного искусства. Намъ кажется совершенно недопустимымъ, напр., предположеніе, что нарисованныя аркады и ковровые фоны появились въ миніатюрной живописи раньше, чѣмъ въ стѣнной. Внутренность романскихъ церквей была всецѣло разсчитана на красочную эффектность. Мраморныя мозаики неяркихъ тоновъ покрывали собою ихъ полы; нижнія части стѣнъ завѣшивались дорогими ткаными или вышитыми коврами, а иногда просто раскрашивались въ подражаніе коврамъ; верхнія части были украшаемы многофигурными изображеніями. Цвѣтныя стекла въ окнахъ хора и западнаго фасада увеличивали колоритную декоративность внутренности храма. Однако, повидимому, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ это красочное убранство романскихъ церквей выполнялось вполнѣ послѣдовательно. Громадное число относящихся сюда художественныхъ произведеній погибло для насъ безслѣдно, и мы принуждены довольствоваться тѣмъ немногимъ, что въ послѣднюю сотню лѣтъ появилось на свѣтъ изъ-подъ слоевъ штукатурки для того, чтобы быть предметомъ изслѣдованія. Въ отношеніи содержанія, церковная стѣнная живопись разсматриваемой эпохи обнимала всю библейскую исторію, всѣ житія святыхъ и средневѣковыя аллегоріи, часто, но далеко не всегда, изображая ихъ такъ же, какъ они изображались въ богослуженіи словами, а въ мистеріяхъ—драматическимъ дѣйствіемъ. Что касается до выполненія, эта живопись попрежнему пользовалась контурнымъ рисункомъ, слабо моделированнымъ и почти плоско иллюминированнымъ красками, — рисункомъ на одноцвѣтномъ, чаще всего синемъ, но иногда также полосатомъ, узорчатомъ или звѣздчатомъ фонѣ. Эта плоскостность изображенія, зависѣвшая

наполовину отъ технической неумѣлости художниковъ, оказалась сколь нельзя болѣе благодарной при украшеніи большихъ стѣнныхъ поверхностей картинами, на которыя приходилось смотрѣть издали.

Въ частности, знаніе формъ человѣческаго тѣла стояло на низкомъ уровнѣ. Обыкновенно пропорціи невѣрны, раккурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдѣльные мускулы совершенно безуспѣшны. Стремленіе дѣлать лица экспрессивными часто даетъ въ результатѣ только гримасы; но жесты нерѣдко выразительны, и это сообщаетъ композиціямъ, какъ обыкновенно ни вялы сами по себѣ тѣлодвиженія, нѣкоторую оживленность. Любовь къ аксессуарамъ совершенно исчезла. Отъ ландшафтныхъ заднихъ плановъ, извѣстныхъ еще ранне-христіанскому искусству, остались только кое-гдѣ отдѣльныя зданія, изображенныя въ невозможномъ видѣ, или деревья, превратившіяся въ стебли съ большими, фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мѣрить эти картины масштабомъ нынѣшняго изученія натуры: ихъ болѣе символическій, чѣмъ чувственный, языкъ формъ стремится и можетъ доставлять значительному духовному содержанію только декоративную внѣшность; этотъ декоративный характеръ романской стѣнной живописи такъ тѣсно связанъ съ архитектурными формами, что въ ея лучшихъ образцахъ, при всѣхъ отдѣльныхъ ихъ недостаткахъ, проглядываетъ новый стиль, производящій новое впечатлѣніе.

Не менѣе ясно, чѣмъ въ настоящихъ стѣнныхъ картинахъ, высказывается это въ орнаментальной живописи, играющей важную роль въ обрамленіяхъ и бордюрахъ фигурныхъ изображеній и въ заполненіи отдѣльныхъ пространствъ. Меандръ все еще не устарѣлъ, но къ нему присоединяются новые мотивы изломанной волнистой или складочной ленты. Шнуръ перловъ попрежнему остается однимъ изъ любимыхъ мотивовъ, но часто превращается въ полосу, усаженную бѣлыми точками. Продолжаютъ встрѣчаться волнообразныя линіи въ греческомъ родѣ, но нѣтъ недостатка и въ рядахъ завитковъ въ видѣ буквы S и въ другихъ формахъ. Среди лиственныхъ орнаментовъ, главную роль попрежнему играетъ аканѳъ, крайне разнообразно варьируемый; снова появляется и древняя пальметта, но уже новаго рисунка. Къ этимъ мотивамъ присоединяются фантастическія человѣческія и животныя фигуры, а равно и геометрическіе узоры всевозможнаго рода. Особенно любопытны восточные мотивы „ковроваго стиля". Новое зодчество сливаетъ все это въ одну общую, своеобразную орнаментику.

Знакомство съ романской стѣнной живописью Франціи значительно облегчилось послѣ выхода въ свѣтъ капитальнаго, снабженнаго рисунками въ краскахъ, сочиненія Жели-Дидò и Лафиллè. Она развилась также изъ предшествовавшаго ранне-средневѣковаго искусства. Но въ отношеніи къ ней граница Луары не имѣетъ такого значенія, какъ относительно архитектуры и скульптуры. Хотя главный очагъ французской живописи разсматриваемой эпохи находился въ про-

http://kiev.ua

винціи Пуату, слѣдовательно, южнѣе Луары, однако живопись эта развѣтвилась отсюда во всѣ стороны.

Къ началу XII столѣтія относится стѣнопись баптистерія въ Пуатье (Temple de St. Jean). Христосъ изображенъ въ эллиптическомъ нимбѣ; Онъ стоитъ въ торжественной позѣ, между летящими ангелами. Подъ Нимъ, съ обѣихъ сторонъ помѣщены сильно вытянутыя фигуры святыхъ, стоящихъ на волнистыхъ облакахъ; ихъ тѣлодвиженія совершенно искажены. Надъ Спасителемъ тянется полоса меандра, подъ Нимъ — фризъ изъ пальметтъ. Преобладающія краски — желтая и красная, фонъ — свѣтлый.

Приблизительно къ тому же времени относится знаменитая роспись стѣнъ внутри церкви Сенъ-Савэнъ (см. стр. 217). Здѣсь, самыя древнія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самыя лучшія фрески находятся на сводахъ притвора (сцены изъ Апокалипсиса) и продольнаго корпуса (ветхозавѣтныя сцены). Въ числѣ первыхъ изъ этихъ фресокъ, широтой замысла отличается въ особенности изображеніе битвы архангела Михаила, скачущаго на бѣломъ конѣ, съ дракономъ (см. рис. на этой стр.), въ числѣ вторыхъ—сотвореніе звѣздъ Богомъ-Отцомъ, бросающимъ ихъ въ пространство вселенной. Написаны эти фрески безъ тѣней, отчетливо и плоско. Рисунокъ, отличающійся простотой, составляетъ до нѣкоторой степени противоположность рисунку въ византійскомъ искусствѣ.

Битва архангела Михаила съ дракономъ, стѣнная картина въ церкви С.-Савэнъ. По П. Жели-Дидо и Г. Лафиллѐ

Къ этой росписи близка по стилю стѣнная живопись церкви въ Викѣ (въ деп. Эндры и Луары), относимая къ половинѣ XII столѣтія. Здѣсь, кромѣ событій земной жизни Спасителя, изображена кончи́на міра. Особенной оживленностью общей компоновки, при наивной неуклюжести отдѣльныхъ движеній, отличается Вшествіе Господне во Іерусалимъ (см. табл. 18). И здѣсь надъ избраженіями тянется широкая полоса двойного меандра.

Гораздо болѣе византійскій характеръ имѣетъ стѣнная живопись въ капеллѣ св. Михаила, въ Рокамадурѣ (въ деп. Ло), принадлежащая концу XII столѣтія. Здѣсь лучше всего сохранилось изображеніе Бла-

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 18. Входъ во Іерусалимъ (вверху) и различные орнаментальные мотивы (внизу), стѣнная живопись церкви въ Викѣ (деп. Эндры и Луары).

По П. Жели-Дидо и Г. Лафиллѐ.

http://luci.kiev.ua/

говѣщенія, написанное на синемъ фонѣ. Справа сидитъ на престолѣ, въ безжизненно-застывшей позѣ, Пресв. Дѣва, со старческими чертами лица, съ угрюмымъ выраженіемъ на немъ; слѣва приближается къ Ней, не касаясь ногами земли, ангелъ, также старообразный и худощавый. Головы и ноги, въ противоположность упомянутымъ выше фрескамъ, моделированы зеленовато-сѣрыми тѣнями, но безъ надлежащаго пониманія формъ.

Уже въ романскую эпоху, во Франціи, какъ и въ другихъ странахъ, украшеніемъ церквей довольно часто служили, кромѣ стѣнной живописи, разноцвѣтныя расписныя стекла въ окнахъ. Исторія живописи на стеклѣ, въ послѣдней четверти XIX столѣтія самостоятельно разработанная въ Англіи Уэстлэкомъ, во Франціи Маньемъ, въ Германіи Ойдтманомъ, еще не пролила полнаго свѣта на возникновеніе этой отрасли искусства. Стеклянныя мозаики, составленныя изъ прозрачныхъ узоровъ, повсюду предшествовали настоящей живописи на стеклѣ, технику которой подробно описалъ около 1100 г. нѣмецкій монахъ-художникъ Теофилъ. Разноцвѣтные куски стекла вырѣзывались сообразно съ контурами фигуръ, подлежавшихъ воспроизведенію, и ихъ края скрѣплялись одинъ съ другимъ посредствомъ свинцовыхъ полосокъ. Для рисунка внутри кусковъ употреблялась коричневая эмалевая краска, называвшаяся шварцлотомъ; будучи положена болѣе или менѣе густо, она принимала различные оттѣнки. Кромѣ внутреннихъ контуровъ и тѣневыхъ штриховъ, ею часто покрывались также вышеупомянутыя свинцовыя полоски. Восторженные отзывы средневѣковыхъ поэтовъ и писателей не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что въ Южной и Средней Франціи еще въ V, VI и VII столѣтіяхъ церкви были украшаемы цвѣтными стеклянно-мозаичными окнами. Въ памятникахъ нѣмецкой письменности несомнѣнныя указанія на настоящую живопись на стеклѣ встрѣчаются еще въ IX-мъ, во французскихъ — въ X-мъ столѣтіяхъ.

На югѣ Франціи сохранилось небольшое количество расписныхъ стеколъ болѣе древнихъ, чѣмъ относящіяся приблизительно къ 1198 г. великолѣпныя окна абсиды въ соборѣ св. Петра, въ Пуатьѣ. Здѣсь, на главной картинѣ представлено Распятіе, на другихъ изображены эпизоды изъ жизни апостола Петра и св. Лаврентія. Господствующіе густые красные и синіе тона проливаютъ волшебный свѣтъ въ хоровую часть собора.

Миніатюрная живопись, игравшая въ разсматриваемый періодъ времени во Франціи столь же важную роль, какъ и въ остальной Европѣ, испытала въ этой странѣ между 1050 и 1250 годами значительныя измѣненія. Богатство и сочность красокъ каролингской гуаши сначала смѣнились сухимъ контурнымъ рисункомъ, иллюминированіе котораго часто ограничивалось красными пятнами на щекахъ изображенныхъ

http://lucl.kiev.ua/

лицъ, или заполненіемъ главныхъ междуконтурныхъ пространствъ тонкимъ слоемъ краски. Лишь мало-по-малу становятся снова общеупотребительными густо-кроющія краски, правда, никогда не выходившія совсѣмъ изъ употребленія, а вмѣстѣ съ ними, около 1200 г., появляется въ западной книжной живописи золотой фонъ. Часто художественно украшены только заглавныя буквы, заполняющія теперь собою иногда цѣлую страницу; въ такомъ случаѣ, въ нихъ обыкновенно крайне затѣйливымъ образомъ переплетаются фантастическія животныя и человѣческія фигуры. Но и таблицы каноновъ, и настоящія иллюстраціи на сюжеты изъ текста занимаютъ миніатюристовъ не меньше, чѣмъ въ предыдущую, эпоху. Гольдшмидтъ прослѣдилъ ходъ развитія миніатюрной живописи по отдѣльнымъ школамъ въ отношеніи Псалтирей. Во Франціи главнымъ центромъ книжной живописи уже въ это время сдѣлался Парижъ; однако и югъ Франціи принималъ довольно дѣятельное участіе въ воздѣлываніи этой старой, столь необходимой тогда отрасли искусства. Стиль времени упадка выказывается въ относящейся еще къ XI столѣтію Библіи изъ церкви св. Марціала, въ Лиможѣ, хранящейся въ Парижской Національной Библіотекѣ (№ 8). Изображенія, помѣщенныя внутри иниціаловъ, отличаются въ этой рукописи до нѣкоторой степени строгостью и трезвостью. Переходное мѣсто занимаетъ написанный около 1100 г. Комментарій къ Откровенію ап. Іоанна, происходящій изъ Ландъ и принадлежащій теперь той же библіотекѣ (№ 8878). Обезьяна и лисица въ украшенной лиственнымъ орнаментомъ и ременной плетенкой прописной буквѣ А снабжены подписями ихъ названій, какъ-будто художникъ боялся, что безъ этихъ надписей не узнаютъ изображенныхъ имъ звѣрей. Древнѣйшій во Франціи образецъ миніатюры съ золотымъ фономъ представляетъ, по Лекуа-де-ла-Маршу, изображеніе Богоматери въ „Литургіи и Хроникѣ монастыря Клюни“ — рукописи 1188 г., хранящейся въ библіотекѣ церкви Сенъ-Мартенъ-дэ-Шанъ (№ 35). На золотомъ фонѣ изображено въ этой рукописи Преображеніе Господне; ученики Христовы представлены въ свѣтло-зеленыхъ одеждахъ и, какъ замѣтилъ еще Вагенъ, съ закрытыми глазами, какъ бы они ослѣплены неземнымъ свѣтомъ.

На ряду съ живописью миніатюръ, процвѣтала особая вѣтвь прикладного искусства—эмалевая живопись, главнымъ центромъ которой во Франціи, въ концѣ романской эпохи, сдѣлался Лиможъ. Изъ древне- и ново-восточной эмали на золотѣ, съ рисункомъ, образуемымъ тонкими перегородками изъ золотой проволоки (перегородочная эмаль, émail cloisonné, см. выше, стр. 92), съ давнихъ поръ развилась въ Средней Европѣ эмаль на неблагородномъ металлѣ, въ которомъ вынимались предназначенныя для заполненія цвѣтнымъ стеклянымъ сплавомъ поля или контуры (выемчатая эмаль, émail champlevé). Выемчатая эмаль поздне-романской эпохи, въ томъ состояніи, до котораго она развилась, вѣроятно, одновременно на Рейнѣ и въ Лотарингіи и была занесена во вре-

http://luci.kiev.ua/

мена аббата Сюжѐ (1145; ср. стр. 240) лотарингскими мастерами въ Сенъ-Дені̀, а оттуда въ Лиможъ, чаще всего была эмаль на мѣди. Нерѣдко, въ особенности въ нѣсколько болѣе позднюю пору, изображенныя фигуры оставались неэмалированными, а покрывались эмалью только фоны, одежды, гербы и другія околичности. Такимъ способомъ украшались различные предметы церковной утвари: сосуды, переднія доски алтарей, мощехранительницы и пр. Лиможъ, какъ доказано изслѣдованіями Лабарта и Рюпэна, сдѣлался мѣстомъ производства этой эмали во Франціи только съ конца XII столѣтія. Къ этому столѣтію относятся, напр., двѣ пластинки отъ реликварія св. Стефана, изъ Мюрѐ, хранящіяся въ музеѣ Клюні̀, въ Парижѣ, и блещущая роскошными красками доска Готфрида Плантагенета, въ ле-манскомъ соборѣ. Переходному времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію принадлежитъ великолѣпная, украшенная уже фигурами рельефной работы луврская чаша — произведеніе, какъ гласитъ надпись на ней, лиможскаго мастера Г. Альпэ. Эти издѣлія свидѣтельствуютъ о томъ, что средневѣковые мастера уже умѣли облагораживать такимъ образомъ блескъ металла при помощи скульптуры и живописи, пущенныхъ въ дѣло соотвѣтственно техникѣ металлическихъ работъ, и притомъ выказывали въ краскахъ удивительное чувство стильности.

2. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Сѣверной Франціи, приблизительно, съ 1050 по 1250 г.

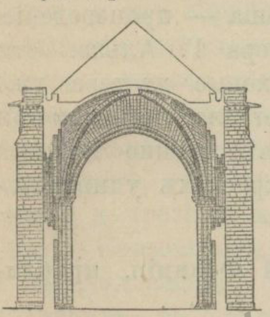
А. Архитектура.

Тогда какъ классическое вѣяніе, усиленное непосредственнымъ вліяніемъ восточнаго искусства, распространялось, какъ мы видѣли выше, отъ французскихъ береговъ Средиземнаго моря, на которыхъ греки и римляне еще въ раннюю пору смѣшались съ древними галлами, до лѣваго берега Луары,—съ другой стороны, отъ береговъ Ламанша, гдѣ осѣли германскіе норманны, превратившіеся къ разсматриваемому нами времени во французовъ, шло, проникая до праваго берега Луары, другое теченіе, болѣе грубое, суровое, но болѣе богатое задатками творчества. Въ зодчествѣ этой сѣверной половины Франціи плоско-покрытая базилика подверглась значительнымъ и оригинальнымъ преобразованіямъ еще около 1000 г. Рѣшительное вліяніе имѣла на это много разъ упоминавшаяся новая церковь св. Мартина, въ Турѣ (997—1014). Правда, соборъ св. Маврикія, въ Анжерѣ, ле-манскій соборъ, церковь аббатства св. Бенедикта (Сенъ-Бенуа-сюръ-Луаръ) и многія другія церкви луарской долины, въ архитектурѣ которыхъ отражалось вліяніе церкви св. Мартина, не сохранились въ видѣ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ. О церкви Сенъ-Ремі̀, въ Реймсѣ (1005—1049), одной изъ самыхъ огромныхъ ранне-романскихъ построекъ въ Сѣверной Франціи, по формѣ своего хора близко походящей на турскую церковь св. Мартина, мы уже говорили (см. стр. 118). Ея пятинефный продольный корпусъ, первоначально

http://lucl.kiev.ua/

имѣвшій покрытіе съ незамаскированными стропилами, пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ. Хоръ реставрированъ въ готическомъ стилѣ, равно какъ и фасадъ, башни котораго, однако, сохранили свою романскую раздѣлку.

Въ Анжерѣ, въ XII столѣтіи, мѣсто древняго трехнефнаго собора съ плоскимъ покрытіемъ заняла новая, однонефная церковь, близко напоминающая собою однонефныя купольныя постройки Аквитаніи (см. стр. 214)· ея планъ имѣетъ видъ большого правильнаго латинскаго креста; ея единственный нефъ подраздѣленъ на квадратныя части, изъ которыхъ каждая осѣнена, вмѣсто круглаго купола, куполообразнымъ крестовымъ сводомъ съ нервюрами (см. рис. на этой стр.); эти своды опираются на столбы, расчлененные выступами и полуколоннами. По своему общему виду, церковь эта, начатая постройкой въ 1150 г., простая, но ясная, свѣтлая и благородная, производитъ впечатлѣніе ранне-готическаго сооруженія. Изъ подражавшихъ ей южныхъ церквей мы уже знакомы съ соборомъ св. Петра, въ Пуатьè (1061 г.; см. стр. 218), зальной системы. Изъ ея подражаній на сѣверѣ слѣдуетъ указать на церковь Богородицы (Нотръ-Дамъ-де-ла-Кутюръ), въ Ле-Манѣ, построенную вмѣсто старой. По характеру внутренней постройки зданія этого рода принадлежатъ еще романскому стилю или, точнѣе сказать, той вѣтви переходнаго стиля, которую называютъ стилемъ Плантагенетовъ по той причинѣ, что ея родиной, какъ и родиной династіи Плантагенетовъ, была провинція Анжу.


Поперечный разрѣзъ анжерскаго собора. По Э. Курруайе.

Нѣкоторыя базилики съ плоскимъ покрытіемъ и со сводчатыми боковыми нефами сохранились въ Бретани. Однако настоящей страной чисто „романскихъ“ построекъ въ Сѣверной Франціи надо признать Нормандію—страну тѣхъ сѣверныхъ витязей, которые именно въ разсматриваемое нами время завоевали отсюда Сицилію и Англію. Романская архитектура Нормандіи, подробно изслѣдованная англичаниномъ Галли-Найтомъ и французомъ Рюприкъ-Роберомъ, тогда какъ В. Пиндеръ, въ Германіи, занимался изученіемъ ритмичности внутреннихъ помѣщеній въ созданіяхъ этой архитектуры, имѣетъ связь не только съ нѣмецкой, но и съ ломбардской архитектурой. Упомянутый нами верхне-итальянскій аббатъ Вильгельмъ Иврейскій, въ концѣ X-го столѣтія трудившійся въ Клюни, соорудившій въ Дижонѣ образцовую романскую церковь (см. выше, стр. 212) и около 1000 г. призванный Ричардомъ II въ Нормандію, гдѣ имъ основано много церквей и монастырей, могъ оказать вліяніе на нормано-французскій архитектурный стиль разсматриваемой эпохи. Приблизительно съ 1050 г. началась блестящая пора норманскаго зодчества, процвѣтавшаго по ту и по другую стороны Ламанша. „Связ-

http://luc.kiev.ua

ный“, т. е. разбитый на строго-опредѣленные, хотя и не всегда правильные квадраты планъ крестообразныхъ норманскихъ базиликъ позволяетъ предполагать, что ихъ строители первоначально имѣли въ виду покрытіе этихъ церквей крестовыми сводами, но что въ рѣшительную минуту имъ не доставало смѣлости примѣнить къ дѣлу выводы изъ ихъ собственной системы. Боковые нефы продолжаются за трансептъ и оканчиваются на восточной сторонѣ прямолинейно, тогда какъ средній нефъ заканчивается съ этой стороны полукруглой нишей хора. Повсюду господствуетъ настоящая полуциркульная арка. Все строеніе кажется трехъэтажнымъ. Аркады боковыхъ нефовъ, крытыя обыкновенно крестовыми сводами, несутъ на себѣ аркады эмпоръ, иногда заключающія въ себѣ двѣ арки меньшаго размѣра. Третій этажъ образуютъ галереи, соединяющія окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа одно съ другимъ. Надъ средокрестьемъ обыкновенно высится четырехгранная башня со стройной пирамидальной крышей, а по бокамъ скромнаго западнаго фасада—двѣ другія башни. Расчлененіе плана и самаго зданія—ясно и гармонично, а его внутреннее устройство—даже роскошно. По большей части это—базилики со столбами. Столбы обыкновенно снабжены выступающими впередъ полуколоннами. Отдѣльныя формы—просты, иногда даже сухи. Правда, капители еще подражаютъ коринѳскимъ, но аканѳъ превратился въ нерасчлененные, жесткіе, какъ бы вырѣзанные изъ жести листья. Карнизы большей частью состоятъ изъ маленькихъ кронштейновъ, которые часто покоются на различныхъ, иногда фантастическихъ животныхъ, или на звѣриныхъ маскахъ. Въ орнаментаціи плоскостей и арокъ мотивъ листвы отходитъ совершенно на задній планъ, уступая свое мѣсто рѣзкимъ и хрупкимъ примитивнымъ геометрическимъ формамъ, каковы зигзаги, прямоугольные („стѣнные“) зубы, зубчики, узоръ на подобіе шахматной доски. Къ этимъ мотивамъ присоединяются чешуи, круги и звѣзды. Встрѣчаются также фигуры животныхъ.

Къ числу наиболѣе древнихъ норманскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ принадлежитъ церковь Жюмьескаго аббатства, представляющая въ нынѣшнемъ своемъ видѣ очень эффектную и живописную руину. Еще можно видѣть, что въ ней столбы чередовались съ колоннами. Къ образцовымъ постройкамъ нормано-романскаго стиля принадлежатъ двѣ большія, сооруженныя Вильгельмомъ Завоевателемъ и его супругой церкви въ Канѣ—мужского аббатства св. Стефана, и женскаго аббатства св. Троицы. Первая изъ этихъ церквей вначалѣ имѣла плоское покрытіе, но въ XII столѣтіи получила свои нынѣшніе шестидольные крестовые своды, составляющіе переходъ къ готикѣ. Церковь аббатства св. Троицы своей внутренностью производитъ болѣе цѣлостное впечатлѣніе. Плоскій первоначально потолокъ уступилъ въ ней мѣсто своеобразному крестовому своду, по формамъ среднему между четырехдольнымъ и шестидольнымъ крестовымъ ребернымъ сводомъ (см. рис. на стр. 236). Двѣ башни при фасадѣ и башня надъ средокрестіемъ сохранились, но безъ своихъ вершинъ:

http://luc.kiev.ua/

ихъ балюстрады принадлежатъ эпохѣ Возрожденія. Изъ менѣе обширныхъ построекъ въ этомъ стилѣ, красиво расположенная на небольшомъ островкѣ церковь въ Монъ-Сенъ-Мишель съ 1112 г. крыта сводами. Между 1114 и 1157 гг. построена хорошо сохранившаяся, перекрытая въ среднемъ нефѣ крестовыми сводами церковь Сенъ-Жоржъ, въ Бошервилѣ, въ которой норманно-романская орнаментика является во всемъ своемъ своеобразіи.

Внутренность церкви Пресв. Троицы въ Канѣ. По К. Гурлиту.

Оригинальнѣе и богаче по своимъ результатамъ, чѣмъ въ какой-либо другой части Франціи, происходило, начиная съ третьяго десятилѣтія XII вѣка, развитіе средневѣковаго зодчества въ Пикардіи и въ Иль-де-Франсѣ. Когда знаменитая церковь аббатства Сенъ Жермэнъ-де-Пре, въ Парижѣ, была въ 1120—1130 гг. перестроена заново, ея средній нефъ все-таки сохранилъ свой плоскій балочный потолокъ; но вскорѣ послѣ того, именно въ этихъ мѣстностяхъ, явились всѣ тѣ новшества, которыя еще много раньше встрѣчались отдѣльно въ самыхъ различныхъ мѣстахъ, но только здѣсь, чрезъ послѣдовательное соединеніе свое въ одно цѣлое, положили начало готическому стилю. Міровое значеніе этотъ стиль получилъ лишь въ слѣдовавшее затѣмъ время, но выработка его конструктивныхъ особенностей происходила въ разсматриваемую эпоху.

Существуетъ, конечно, множество сочиненій, посвященныхъ вопросу о возникновеніи готическаго стиля. Изъ французскихъ изслѣдователей, этимъ вопросомъ занимались, послѣ Віоллѐ-ле-Дюка и Кишерà, въ особенности Антимъ-Сенъ-Поль, Энларъ, Лефевръ-Понталисъ, Гонсъ и

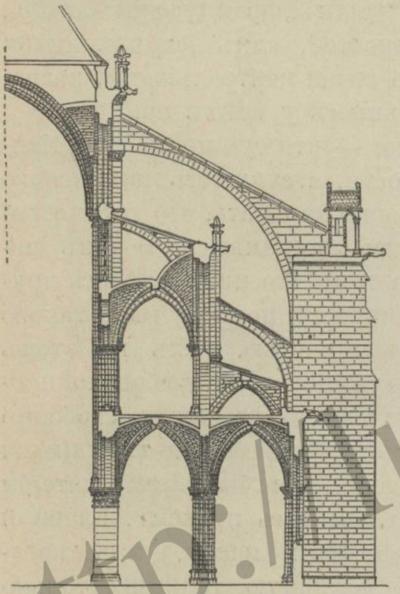
Коруайè, а въ Германіи Гуго Графъ, Корнеліусъ Гурлитъ, Г. фонъ-Бецольдъ и Г. Дегіо. Капитальное сочиненіе Дегіо и Бецольда легло въ основаніе многихъ высказываемыхъ нами ниже сужденій. Наименованіемъ своимъ готическій стиль обязанъ Вазари, итальянскому историку искусства XVI столѣтія. Для этого писателя, равно какъ и для слѣдовавшихъ за нимъ поколѣній, прилагательное „готическій" или „готскій" было равносильно эпитету „сѣверно-варварскій". Образованію этого стиля готы были непричастны. Позднѣйшія попытки дать болѣе правильное названіе готическому стилю, руководствуясь его дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденіемъ, какъ „германскій" или „французскій" стиль, или же, на основаніи одной изъ его особенностей, какъ „стрѣльчатый" стиль, не имѣли успѣха. Благодаря именно своей нейтральности, названіе „готическій" сдѣлалось общеупотребительнымъ у всѣхъ націй.

Если признавать — какъ это и должно, — что сущность христіанской церкви выражается въ ея внутренности, а сущность языческаго храма выражалась его внѣшностью, то нельзя не признать, что готическій стиль возвелъ христіанское храмоздательство на наивысшую — въ извѣстномъ смыслѣ — ступень его развитія, потому что ни въ какомъ другомъ архитектурномъ стилѣ внутренность церкви не получила такого преимущественнаго значенія передъ ея внѣшностью, какъ въ этомъ стилѣ. Время требовало большихъ свѣтлыхъ церквей, требовало пространствъ, несвязанныхъ схемою квадратныхъ звеньевъ плана, свободно слѣдующихъ одно за другимъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, требовало высящихся до небесъ храмовъ, архитектура которыхъ преодолѣвала бы тяжесть матеріи и уносила бы души молящихся въ высь надъ земнымъ прахомъ. Главной задачей было уменьшить огромныя каменныя массы, изъ которыхъ сооружались романскія церкви, давая солидную толщину только дѣйствительнымъ опорамъ и дѣлая легкими, даже сквозными, сплошныя стѣны. „Слѣдствіемъ стремленія къ этому было въ концѣ концовъ то, что остались только пучкообразные столбы, гигантскія окна, ребра сводовъ, между которыми легко вставлялись его сегменты, и такъ называемыя „служебныя колонны" (Dienste), т. е. высокія и тонкія колонки, выступающія изъ толщи столбовъ, отъ которыхъ поднимались подпружины, арки и ребра сводовъ новаго, изящнаго профиля. Крипта исчезла, базиличная форма сохранилась, но верхнія галереи надъ боковыми нефами уничтожились; была сохранена только ложная галерея — галерея трифоріевъ, тянущаяся подъ окнами, которыя получили очень большіе размѣры, и имѣющая цѣлью расчлененіе послѣдняго остатка стѣнной поверхности.

Но какимъ образомъ удерживались вмѣстѣ части подобной внутренней конструкціи, не разсчитанной на дѣйствіе силы земного тяготѣнія? Какія были принимаемы мѣры для того, чтобы постройка не обрушилась? Подпоры и контрфорсы съ большой смѣлостью были вынесены наружу (см. рис. на стр. 238); отъ далеко отставленныхъ наружныхъ контрфорсовъ къ

http://lucl.kiev.ua

верху стѣнъ были переброшены по воздуху большія опорныя арки (аркъ-бутаны) — иногда нѣсколько такихъ арокъ, одна надъ другой — подпиравшія стѣны и принимавшія на себя боковое давленіе сводовъ. Конструктивныя части зданія никогда еще не являлись въ столь обнаженномъ видѣ, и что ни было придумываемо впослѣдствіи для украшенія этихъ подпоръ, готическая церковь оставалась снаружи, за исключеніемъ ея фасадовъ, такъ сказать, скелетомъ безъ плоти и крови; но внутри она представляла собою благородное, легкое и мускулистое тѣло, которому обильный свѣтъ, лившійся чрезъ цвѣтныя стекла огромныхъ оконъ, сообщалъ теплоту и жизнь. Внутри все какъ-бы спаяно въ дно цѣлое, все держится вмѣстѣ какъ-бы по высшей волѣ, все стремится вверхъ, къ солнцу, къ небесамъ.

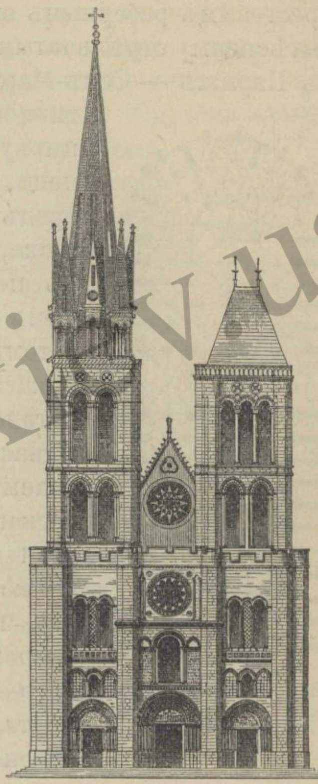


Конструкція собора Парижской Богоматери. П. Э. Корруайе.

„Теоретически — говоритъ Дегіо — мы опредѣляемъ сущность готической конструкціи, какъ соединеніе крестовыхъ реберъ, стрѣльчатыхъ арокъ и аркъ-бутановъ“. О функціи крестовыхъ (діагональныхъ) реберъ мы уже говорили не разъ. Въ своей первоначальной формѣ, происшедшей отъ взаимнаго пересѣченія двухъ циркульныхъ коробовыхъ сводовъ, крестовый реберный сводъ предполагаетъ квадратный планъ. Но, по мѣрѣ того, какъ ребра, удерживаемыя замковымъ камнемъ, увеличиваясь въ числѣ и перемѣщаясь, стали нести на себѣ всю тяжесть свода, а его лопасти сдѣлались только забранными камнемъ промежутками между ребрами, получалась возможность варьировать форму крестоваго свода различнымъ образомъ, чему способствовала также замѣна полуциркульной арки стрѣльчатой. Строго полуциркульнымъ аркамъ, если онѣ имѣютъ различныя отверстія, нельзя давать одинаковую высоту. Напротивъ того, стрѣльчатыя арки, если дѣлать ихъ шире или ўже, можно приводить къ одинаковой высотѣ и при различныхъ отверстіяхъ. По этой именно причинѣ, еще въ романскомъ стилѣ стрѣльчатая арка, какъ мы видѣли, появлялась преимущественно тамъ, гдѣ надо было освободиться отъ квадратной системы плана. Послѣ сказаннаго само-собою понятно, что послѣдовательное примѣненіе крестоваго ребернаго свода и стрѣльчатой арки требовало также и содѣйствія вынесенныхъ наружу опорныхъ арокъ.

Уже приблизительно шестьдесятъ лѣтъ всѣ изслѣдователи признаютъ, что эта готическая архитектурная система выросла на почвѣ Сѣверной

Франціи, и почти всѣ согласны въ томъ, что разсадникомъ готическаго стиля не былъ одинъ Парижъ (Сенъ-Дени), но что въ развитіи этого стиля принимали живое участіе обширный районъ вокругъ Парижа, Южная Пикардія и въ особенности Бовѐ съ его окрестностями. Мы должны, однако, слѣдуя за Дегіо, сдѣлать еще шагъ и признать, что въ развитіи готики самостоятельно участвовали и нѣкоторыя другія провинціи Франціи. Относительно развитія системы крестовыхъ реберъ, это имѣло мѣсто, какъ мы видѣли, даже въ Нормандіи. Но особенно ясно такое параллельное движеніе проявилось въ стилѣ Плантагенетовъ провинцій Анжу и Пуату (см. выше, стр. 234) и въ цистерціанскомъ стилѣ Сѣверной Бургундіи (см. стр. 220), такъ что каждый непредубѣжденный человѣкъ можетъ принять главныя постройки въ этихъ стиляхъ уже за ранне-готическія. Конечно, строго говоря, это — неправильно, потому что въ этихъ постройкахъ еще нѣтъ опорныхъ арокъ, хотя онѣ и моложе типичныхъ ранне-готическихъ построекъ Иль-де-Франса и Пикардіи. Такимъ образомъ, у этихъ провинцій нельзя оспаривать той заслуги, что онѣ впервые вывели слѣдствія изъ совмѣстнаго примѣненія крестовыхъ реберъ, стрѣльчатой арки и аркъ-бутановъ.



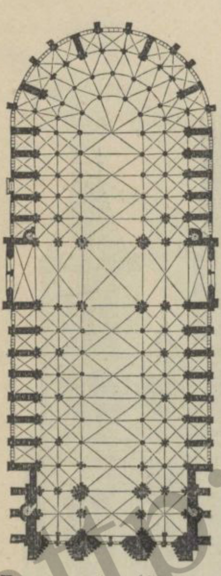
Западный фасадъ церкви аббатства Сенъ-Дени. По Э. Э. Віолле-ле-Дюку.

Во главѣ движенія шла сперва Пикардія. Церковь св. Стефана, въ Бовѐ (около 1125 г.),— еще постройка съ крестовыми реберными сводами и полуциркульными арками. Въ церкви въ Эрэнѣ (около 1130 г.), только поперечныя подпружныя арки — стрѣльчатыя; въ церкви въ Люшё, стрѣльчатая арка вполнѣ вступаетъ въ свои права. Особую роль во французской археологіи (по Гонсу и Лефевру-Понталису) игралъ хоръ церкви въ Моріанвалѣ, такъ какъ считался приблизительно на одно поколѣніе болѣе древнимъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ. Но если даже онъ, какъ можно думать, сооруженъ только около 1125 г., то все-таки очень интересенъ потому, что въ немъ система крестовыхъ реберъ впервые оказала вліяніе на своды хорового обхода. Впрочемъ, на ряду со стрѣльчатыми, здѣсь еще встрѣчаются повышенныя полуциркульныя арки. Что церковь аббатства Сенъ-Жермѐ, близъ Бовѐ, представляетъ собою постройку въ довольно чистомъ готическомъ стилѣ, хотя ея опорныя арки еще скрыты подъ крышей, не возбуждаетъ болѣе удивленія съ той поры, какъ стало извѣстно, что ея сооруженіе было начато лишь около 1145 г. Нескрытыя опорныя арки въ этихъ мѣстностяхъ появля-

http://lucl.kiev.ua/

ются впервые только въ церкви Доммартэна, построенной уже между 1153 и 1163 гг.

На берегахъ Сены это переходное движеніе открывается постройкою коллегіатской церкви въ Пуасси, напоминающей своимъ планомъ болѣе поздній парижскій соборъ Богоматери; въ ней, собственно говоря, нѣтъ настоящаго трансепта, хоровой обходъ образованъ продолженіемъ боковыхъ нефовъ, богато расчлененные столбы представляютъ подготовку къ крестовымъ ребернымъ сводамъ, но полуциркульныя арки еще не вполнѣ вытѣснены стрѣльчатыми. Самая ранняя церковь переходнаго стиля въ Парижѣ — Сенъ-Мартэнъ-ле-Шанъ; въ ней арки, имѣющія конструктивное значеніе, — стрѣльчатыя, арки оконъ — полуциркульныя, аркъ-бутановъ еще не имѣется. Наконецъ, почти въ готовомъ видѣ ранняя готика является предъ нами въ церкви аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, западная и восточная части которой сооружены въ періодъ времени между 1173 и 1144 гг. знаменитымъ государственнымъ человѣкомъ и ученымъ, аббатомъ Сюжѐ (Сугеріемъ). Прежде полагали, что готика этого зданія — созданіе самого Сюжѐ, изъ головы котораго она вышла, какъ Минерва изъ головы Зевса. Однако, несмотря на то, что въ настоящее время мы знаемъ много промежуточныхъ ступеней развитія готическаго стиля, художественно-историческое значеніе этой церкви нисколько не умаляется. До 1140 г. Сюжѐ строилъ ея западный фасадъ (см. рис. на стр. 239) съ заключеннымъ между двумя башнями притворомъ, средній, очень расчлененный порталъ котораго—еще циркульноарочный, тогда какъ арки боковыхъ порталовъ—уже слегка заостренныя. Съ 1140 по 1144 г. строился хоръ; отъ его двойного колоннаго обхода расходятся вѣнцомъ семь капеллъ, примыкающихъ непосредственно одна къ другой. Крестовымъ ребернымъ сводамъ соотвѣтствуютъ стрѣльчатыя окна. Нынѣшнія наружныя опорныя арки реставрированы, но существовали и первоначально. Благородная, упругая и гибкая архитектура этого хора, украшеннаго антикизирующими отдѣльными формами, къ которымъ въ капителяхъ присоединяется мотивъ лиственной почки, выражаетъ собою поворотный пунктъ въ исторіи зодчества.



Планъ собора Парижской Богоматери. По В. Любке.

Церковь аббатства Сенъ-Дени быстро создала школу. Изъ пристроенныхъ къ существовавшимъ предъ тѣмъ церквамъ хоровъ, шедеврами ранней готики могутъ считаться хоры церкви Сенъ-Жермэнъ-дэ-Пре, въ Парижѣ, старой церкви Сенъ-Реми, въ Реймсѣ, церкви Богоматери, въ Шалонѣ-на-Марнѣ, и великолѣпной церкви Сенъ-Этьеннъ, въ Канѣ, въ Нормандіи (см. выше, стр. 233). Всѣ эти хоры представляютъ взорамъ того, кто стоитъ въ главномъ нефѣ церкви, очаровательную по живописности

http://lucl.kiev.ua

перспективу, дающую предчувствовать волшебную прелесть позднѣйшихъ соборныхъ хоровъ. Изъ церквей, которыя, будучи снабжены двумя западными башнями, по всей своей конструкціи приближаются къ церкви аббатства Сенъ-Дени, слѣдуетъ отмѣтить въ особенности соборы въ Санлисѣ, Нойонѣ (см. рис. на стр. 312), Ланѣ и соборъ Парижской Богоматери (Nôtre Dame de Paris). Въ этихъ соборахъ аркады боковыхъ нефовъ, галереи эмпоръ, трифоріи (см. стр. 227) и клересторіи (верхнія части стѣнъ, съ продѣланными въ нихъ окнами) образуютъ въ среднемъ нефѣ четыре яруса, одинъ надъ другимъ. Столбы здѣсь, вообще, совершенно круглые; служебныя колонны по большей части шестилопастныхъ крестовыхъ сводовъ поднимаются отъ капителей столбовъ. Система контрфорсовъ принуждаетъ повсюду къ развитію опорныхъ арокъ, перекидываемыхъ къ стѣнамъ хора и продольнаго корпуса. Окна — обыкновенно еще циркульноарочныя, но аркады и порталы — стрѣльчатые. Отдѣльныя формы—скорѣе еще романскія, чѣмъ готическія; мѣстами являются даже антикизирующія формы романскаго „проторенессанса“.

Капитель одной изъ колоннъ въ хорѣ собора Парижской Богоматери. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

Къ числу наиболѣе знаменитыхъ ранне-готическихъ церквей Франціи принадлежитъ, во-первыхъ, грандіозный соборъ въ Ланѣ, построенный между 1174 и 1226 гг. Его трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ трехнефнымъ же трансептомъ. Нынѣшній, не первоначальный, хоръ на восточной своей сторонѣ срѣзанъ прямолинейно. Башни западнаго фасада — типичны: ихъ верхній восьмиугольникъ органически развивается изъ нижняго четырехугольника; на восьми углахъ отъ контрфорсовъ поднимаются многоярусные балдахины. Шпили фасадныхъ башенъ, равно какъ и проектированныя башни на краяхъ трансепта, никогда не существовали. Но надъ средокрестьемъ возвышается четырехгранная сквозная башня. Во внутренности господствуютъ массивныя круглыя колонны съ романскими угловыми листками на аттическихъ базахъ и съ чашевидными капителями, которыя орнаментированы почками и развернутыми листьями. Надъ колоннами поднимаются къ своду подпружныя арки и нервюры въ видѣ тонкихъ округлыхъ стержней, прикрѣпленныхъ къ стѣнамъ посредствомъ колецъ. Въ окнахъ полуциркульныя арки чередуются со стрѣльчатыми, но послѣднія еще не имѣютъ позднѣйшихъ готическихъ вырѣзныхъ украшеній (Masswerk). Строгій, свѣтлый и солидный ланскій соборъ — образцовый памятникъ ранняго, еще мало развитаго готическаго стиля.

Пользующійся громкой извѣстностью, соборъ Парижской Богоматери заложенъ въ 1163 году. Онъ представляетъ собою пятинефную базилику, однонефный трансептъ которой, пересѣкая продольный корпусъ зданія приблизительно въ его срединѣ, почти не выдается за его стѣны (см. планъ на стр. 240). Двойные боковые нефы, изъ

которыхъ только прилегающіе къ среднему нефу снабжены эмпорами, закругляясь позади хора, какъ въ Пуасси, образуютъ двойной хоровой обходъ. Тѣсно поставленныя, снабженныя аттическими базами колонны,

Западный фасадъ собора Парижской Богоматери. Съ фотографіи А. Жиродона, въ Парижѣ.

отъ капителей которыхъ, подражающихъ коринѳскимъ, поднимаются служебныя колонны нервюръ, придаютъ внутренности собора, при всей ясности ея подраздѣленія, нѣсколько тяжелый видъ. Вездѣ господствуетъ стрѣльчатая арка, но оконные переплеты первоначально не

имѣли ажурной раздѣлки (Masswerk). Въ древнѣйшей части хора еще встрѣчаются антикизирующія коринѳскія колонны, въ другихъ же мѣстахъ къ листьямъ аканѳа уже примѣшиваются лиственные мотивы сѣверной флоры (см. рис. на стр. 241). Башни, высящіяся по бокамъ знаменитаго западнаго фасада (см. рис. на стр. 242), остались безъ шпилей; онѣ — четырехугольныя, не переходятъ въ восьмиугольники и опираются прямо на контрфорсные столбы. Надъ тремя огромными, очень расчлененными и роскошно украшенными скульптурою, порталами тянется горизонтальный рядъ нишей, уставленныхъ статуями, а надъ этимъ рядомъ — низкая стрѣльчатоарочная галерея; значительную часть средняго этажа занимаетъ роза. Фасадъ увѣнчанъ довольно высокой галереей, стрѣльчатыя арки которой раздѣланы ажурными узорами, какъ въ зрѣломъ готическомъ стилѣ. Правда, эта галерея сооружена лишь въ 1223 г., а башни, въ нынѣшнемъ своемъ видѣ, были окончены только къ 1235 г. Если считать основной особенностью готической архитектуры стремленіе вверхъ, то надо признать, что фасаду собора Парижской Богоматери, вслѣдствіе преобладанія въ немъ горизонтальныхъ линій, недостаетъ строгой выдержки стиля, но именно по этой причинѣ обыкновенно восхищаются имъ противники готической послѣдовательности; на самомъ дѣлѣ, благородство пропорцій этого фасада, которому не вредитъ его грузность и оригинальность его раздѣлки, дѣлаетъ его однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ во всемъ мірѣ созданій ранней готики.

Внѣ зависимости отъ школы Сенъ-Дени долженъ быть поставленъ старый шартрскій соборъ, начатый постройкой въ 1130 г. Въ современномъ намъ соборѣ этой постройкѣ принадлежитъ только фасадъ. Три его портала, заканчивающіеся вверху стрѣльчатыми арками и богатоукрашенные скульптурными произведеніями, тѣсно сближены между собою и придвинуты къ среднему нефу; въ боковыхъ частяхъ фасада, служащихъ основаніемъ башенъ, строго проведено стремленіе вверхъ. Не имѣетъ связи со школою Сенъ-Дени также соборъ въ Сансѣ, заложенный въ 1152 г. Въ немъ арки—исключительно стрѣльчатыя. Вліяніе этого собора на французскую архитектуру простиралось, съ одной стороны, до Бургундіи, съ другой—за Ламаншъ. Его трехнефный планъ напоминаетъ планъ коллегіальной церкви въ Пуасси. Боковые нефы своимъ продолженіемъ переходятъ въ хоровой обходъ. Изъ средины полукруглаго въ планѣ хора выступаетъ впередъ всего одна капелла. Эмпоръ нѣтъ, и только галереи трифоріевъ тянутся надъ высокими аркадами продольнаго корпуса, подпираемыя попеременно пучковыми столбами и стройными парными колоннами; послѣднія имѣютъ аттическія базы съ угловыми листками и украшенныя почками капители.

Всѣ эти замѣчательныя зданія, какъ ни много въ нихъ готическаго, еще полу-романскія. По нимъ мы можемъ видѣть съ поразительной ясностью, какъ устанавливался и росъ новый стиль; кромѣ того, они

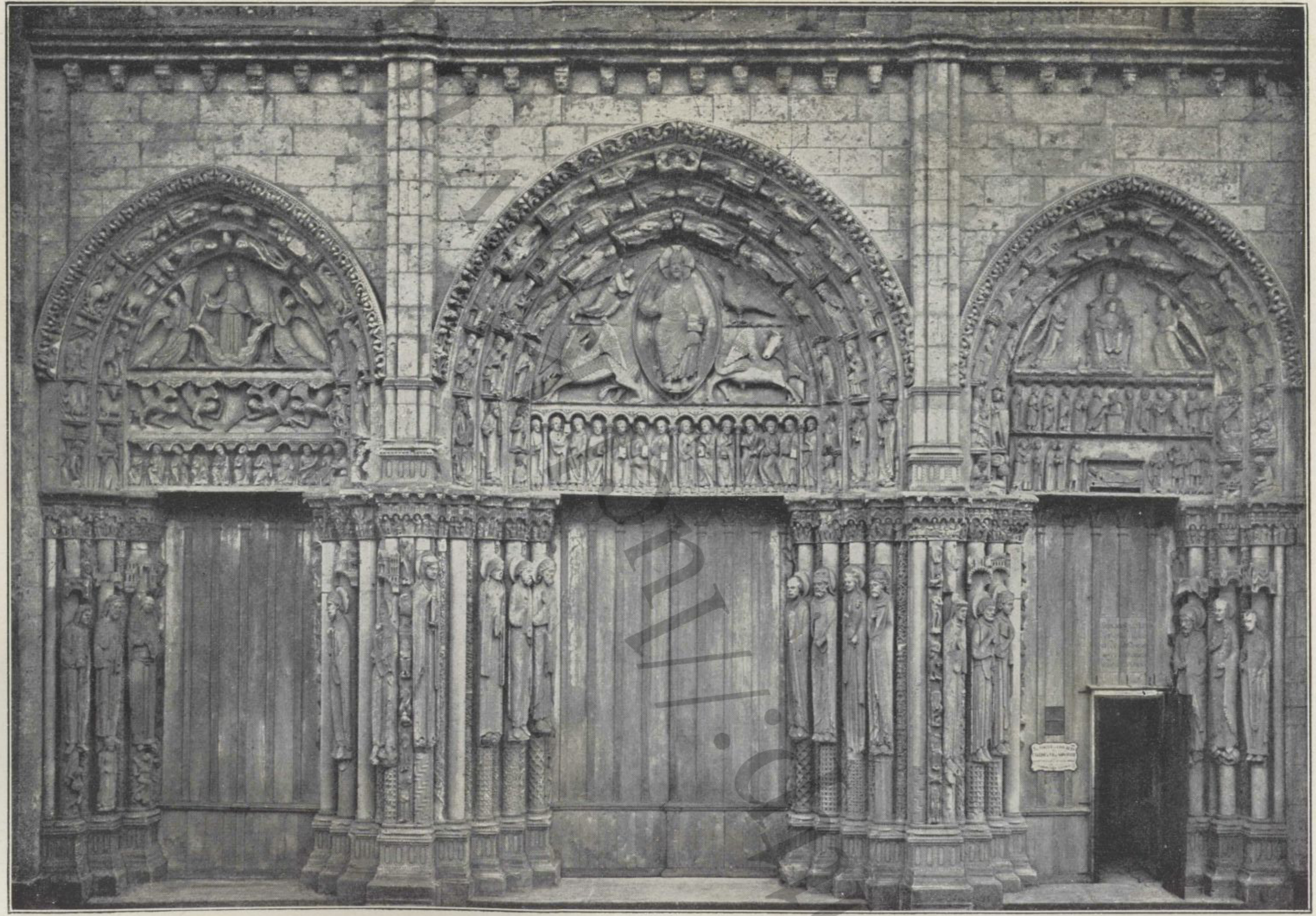
http://lucl.kiev.ua/

свидѣтельствуютъ о томъ, что готика во Франціи развивалась совершенно свободно, изъ своихъ собственныхъ корней. Многіе отдѣльные мотивы новаго мірового стиля, какъ мы видѣли, были выработаны еще „романскимъ“ храмоздательствомъ въ этой странѣ. Обиліе и разнообразіе этихъ мотивовъ свидѣтельствуютъ объ удивительной изобрѣтательности французскихъ зодчихъ разсматриваемаго нами времени.

Б. Сѣверно-французская пластика зрѣлаго средневѣковья.

Бассейнъ Сены въ зрѣлое средневѣковье былъ также колыбелью французской монументальной каменной пластики. Особенно важное значеніе для дальнѣйшаго развитія французской пластики имѣли скульптурныя украшенія шартрскаго собора (см. стр. 243). Три западныхъ портала этого храма (см. табл. 19), сооруженные вскорѣ послѣ средины XII столѣтія, сплошь покрыты изваяніями, имѣющими самую тѣсную связь съ архитектурными элементами. Пластика въ этомъ соборѣ, какъ ни представляется „романской“ по своему общему характеру, уже вступаетъ въ зависимость отъ формы порталовъ, отъ ихъ внутреннихъ нишей, уставляемыхъ статуями, отъ стрѣльчатыхъ тимпановъ и архивольтовъ, сплошь усаженныхъ небольшими, помѣщенными на консоляхъ, статуями. Система декорированія, которую мы наблюдали въ Сиврэ (см. выше, стр. 225), является здѣсь уже въ полномъ развитіи, свойственномъ готической эпохѣ. Въ тимпанѣ средняго портала, болѣе высокаго, чѣмъ боковые, изображенъ Христосъ во славѣ, окруженный символами евангелистовъ; ниже, на архитравѣ дверей, представлены апостолы, стоящіе между колоннами, связанными одна съ другой полуциркульными аркадами; на трехъ архивольтахъ помѣщены ангелы, держащіе вѣнцы, и 24 апокалипсическихъ старца. Въ тимпанѣ праваго бокового портала изображена Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ, между двумя ангелами въ длинной одеждѣ; подъ этимъ рельефомъ тянутся два фриза, изображающіе библейскіе сюжеты; архивольты украшены аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, съ ихъ представителями. Въ тимпанѣ лѣваго портала изваяно Вознесеніе Господне, подъ нимъ — ангелы и апостолы, на архивольтахъ — поселяне, занятые различными работами, свойственными каждому мѣсяцу года. Къ колоннамъ, которыми уставлены внутренніе уступы всѣхъ трехъ порталовъ, прислонены большія, сильно вытянутыя въ длину мужскія и женскія фигуры, нѣкоторыя съ вѣнцомъ на головѣ; онѣ изображаютъ предковъ Христа, которые на этихъ мѣстахъ, на ряду съ болѣе старинными изображеніями пророковъ, на сѣверѣ Франціи часто замѣняютъ апостоловъ, предпочитаемыхъ на югѣ. Вся эта скульптурная декорація, какъ доказалъ Фёге, представляетъ собою, въ отношеніи содержанія и стиля, дальнѣйшее развитіе декораціи порталовъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ, и церкви Сенъ-Жиль. Самое характерное отличіе стосоитъ въ

http://lucl.kiev.ua/



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 19. Западные порталы Шартрскаго собора.

Съ фотографіи братьевъ Нейрдейнъ, въ Парижѣ.

томъ, что крупныя изваянія, поставленныя тамъ въ нишахъ портала, превратились здѣсь въ настоящія „висячія статуи“, съ длинными и сильными фигурами, короткими, неподвижными, прилипшими къ тѣлу руками, прямыми параллельными складками одежды и туго закрученными кудрями волосъ. Только въ головахъ видны намеки на экспрессію и индивидуальную жизнь. Но замѣчательная гармоничность цѣлаго, выказывающаяся какъ въ содержаніи, такъ и въ стилѣ этихъ скульптуръ, искупаетъ всѣ недочеты въ ихъ деталяхъ.

Скульптуры западныхъ порталовъ шартрскаго собора, какъ это установлено Фёге, исполнены четырьмя различными мастерами при помощи ихъ подмастерьевъ. Главный мастеръ, который, однако, могъ быть и не первымъ по времени, изваялъ весь средній порталъ, за исключеніемъ фигуръ архивольтовъ, а также большія фигуры на смежныхъ стѣнкахъ боковыхъ порталовъ. Большія фигуры на лѣвой стѣнѣ лѣваго портала сработаны вторымъ мастеромъ, на правой стѣнѣ праваго портала—третьимъ; четвертый мастеръ, которому принадлежатъ оба боковыхъ тимпана и фигуры всѣхъ архивольтовъ, былъ, пожалуй, даровитѣе перваго: его манера свободнѣе, шире, внутренно-оживленнѣе грубоватой и несмѣлой манеры перваго мастера, которая, тѣмъ не менѣе, сообщила западному фасаду шартрскаго собора общій романскій характеръ.

Изъ Шартра, какъ главнаго своего центра, новая сѣверно-французская пластика распространилась далеко во всѣ стороны. Школѣ главнаго шартрскаго мастера принадлежатъ скульптуры, украшающія собою южный порталъ собора въ Ле-Манѣ. И здѣсь въ тимпанѣ изображенъ Христосъ среди символовъ евангелистовъ; среди фигуръ на архивольтахъ, въ самомъ внутреннемъ ряду, обращаетъ на себя вниманіе новый удачный мотивъ—ангелы, размахивающіе кадилами. Къ колоннамъ, стоящимъ по сторонамъ входа, и здѣсь, кромѣ ап. Петра и Павла, прислонены монументальныя фигуры предковъ Спасителя. Въ болѣе гармоническомъ приспособленіи этихъ скульптуръ къ архитектурѣ виденъ до нѣкоторой степени стилистическій прогрессъ, но, взятыя въ отдѣльности, онѣ суше и грубѣе своихъ шартрскихъ образцовъ. Болѣе слабое созданіе той же школы—средній порталъ церкви Сентъ-Эйуль (St. Ayoul), въ Провэнѣ; очень хорошъ пользующійся извѣстностью западный фасадъ небольшой церкви въ Сенъ-Лу-де-Но (въ деп. Сены и Марны), необыкновенно чисто выполненныя изваянія котораго представляютъ собою, однако, по выраженію Фёге, только „извлеченіе изъ обширной программы шартрской школы“.

Руку мастера, исполнившаго большія фигуры лѣвой стороны сѣвернаго (лѣваго) шартрскаго портала, можно сейчасъ же узнать въ скульптурахъ портала церкви Богоматери, въ Этампѣ (деп. Сены и Уазы). Тимпанъ этого портала занятъ изображеніемъ Вознесенія Господня. Особенно характеризуютъ этого мастера кругообразныя складки на одеждахъ боковыхъ фигуръ.

http://mcl.kiev.ua/

Мастеръ, изваявшій большія фигуры правой стороны южнаго шартрскаго портала, или одинъ изъ его учениковъ—сработалъ, если судить по сохранившимся изваяніямъ, нѣкоторыя главныя статуи на трехъ, сооруженныхъ Сюжѐ, порталахъ церкви аббатства Сенъ-Денѝ.

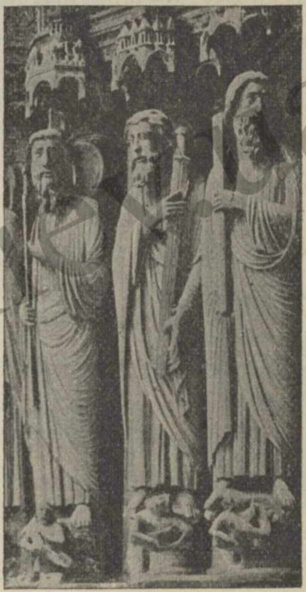
Четвертому шартрскому мастеру, другими словами, мастеру, исполнившему чистую, граціозную Мадонну праваго шартрскаго тимпана, несомнѣнно принадлежитъ знаменитая Мадонна надъ „Дверями св. Анны" (Porte St. Anne), на правой сторонѣ западнаго фасада парижскаго собора Богоматери (см. рис. на этой стр.). Поэтому Фёге называетъ этого художника „мастеромъ двухъ Мадоннъ". Такъ какъ онъ превосходилъ остальныхъ трехъ шартрскихъ мастеровъ въ отношеніи пониманія натуры, чувства стиля и тонкости вкуса, то кругъ его дѣятельности долженъ былъ простираться за предѣлы Шартра. Типы его головъ, съ ихъ широкими, выпуклыми лбами, сильно-вырѣзанными ноздрями и приподнятыми углами глазъ, привлекательны и полны индивидуальной жизни. Но упомянутыя „Двери св. Анны"—еще XII столѣтія. Ученикомъ „мастера двухъ Мадоннъ" слѣдуетъ признать художника, создавшаго въ концѣ XII столѣтія порталъ собора св. Маврикія, въ Анжерѣ, къ сожалѣнію неоднократно передѣланный. Восемь большихъ боковыхъ статуй „въ отдѣльныхъ случаяхъ уже пробуютъ,—какъ выражается Фёге,—опереться ногами на художественно обдѣланную плиту, но ихъ большинство сохраняетъ характеръ висячихъ фигуръ; всего въ двухъ статуяхъ, слѣва отъ дверей, ясно выражено налеганіе корпуса на одну ногу".

Изваяніе Богоматери надъ „Дверями св. Анны" собора Парижской Богоматери. По Фёге.

Наконецъ, въ Корбейлѣ, на Сенѣ, мы встрѣчаемъ скульптуры, представляющія шартрскую школу въ ея наивысшемъ и самомъ чистомъ развитіи. Корбейльскій соборъ уже давно исчезъ съ лица земли, но двѣ изъ боковыхъ статуй его главнаго портала, изображающія короля и королеву, поставлены теперь въ церкви аббатства Сенъ-Денѝ. Къ статуямъ королей и королевъ, изваяннымъ главнымъ мастеромъ шартрскаго собора, онѣ относятся, какъ рѣчь зрѣлаго человѣка къ дѣтскому лепету. Онѣ также еще сильно вытянуты въ длину, ихъ руки еще прилѣплены къ тѣлу, а одежды ниспадаютъ прямыми, параллельными складками; но отъ фигуръ уже вѣетъ дыханіемъ свободы и красоты, а типы головъ родственны типамъ „мастера двухъ Мадоннъ". Корбейльскій мастеръ — представитель французскаго искусства XII столѣтія, еще романской пластики; но онъ стоитъ на ея самой высокой и свободной ступени.

Мы должны еще прослѣдить первые шаги французской монументальной скульптуры въ XII столѣтіи на ея пути къ готикѣ, и для

того возвратиться къ западному фасаду собора Парижской Богоматери, изъ порталовъ котораго мы разсмотрѣли близко только одинъ, а также къ шартрскому собору, въ которомъ мы незнакомы еще съ порталами трансепта. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, по болѣе твердымъ позамъ фигуръ, по бо̀льшей натуральности головъ и формъ тѣла, по бо̀льшей ясности, широтѣ и меньшей изысканности драпировокъ, главнымъ же образомъ, по лучше понятой связи между скульптурами и частями зданія, отъ которыхъ онѣ неотдѣлимы, мы убѣждаемся, что передъ нами — произведенія классической французской пластики XIII столѣтія, но что переходъ къ ней совершался постепенно. Въ скульптурахъ какъ парижскаго, такъ и шартрскаго соборовъ вмѣстѣ съ бо̀льшею свободою творчества проявляются нѣкоторая внутренняя суровость и строгость. Подвижность отдѣльныхъ фигуръ не превратилась еще въ ту преувеличенную, безпокойную оживленность, которою отличаются скульптуры зрѣлаго готическаго стиля, и которая достигается посредствомъ изгиба туловища, откинутія плечей назадъ и выдвинутости колѣнъ впередъ. Изъ трехъ порталовъ главнаго фасада Нотръ-Дамъ-де-Парѝ, мы уже знакомы съ южнымъ или правымъ, съ такъ называемыми „Дверями св. Анны". Сѣверный или лѣвый порталъ извѣстенъ подъ названіемъ „Дверей Маріи". Изваяніе Богоматери на среднемъ косякѣ этого портала отличается замѣчательнымъ благородствомъ формъ и граціозностью движенія; съ большой ясностью компонованы рельефы тимпана, расположенные въ три ряда, одинъ надъ другимъ: внизу представлены сидящіе пророки, въ среднемъ ряду — погребеніе Богородицы, въ верхнемъ полѣ, ограниченномъ вершиной стрѣльчатой арки — Ея небесное коронованіе. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ главный, средній порталъ: Христосъ на среднемъ столбѣ, апостолы, по шести съ каждой стороны, въ боковыхъ уступахъ портала; всѣмъ этимъ еще довольно длиннымъ фигурамъ даны важныя, спокойныя, хотя и внутренне-оживленныя позы. Въ стрѣльчатомъ тимпанѣ надъ дверями расположена въ три ряда композиція „Страшный Судъ", заканчивающаяся величественнымъ изображеніемъ Судіи міра, сидящаго на престолѣ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло уже съ почти зрѣлымъ, почти совершеннымъ искусствомъ. Въ Шартрѣ три портала сѣвернаго крыла трансепта, по изслѣдованіямъ Бюльто̀, начаты сооруженіемъ около 1215 г., а два портала южнаго крыла—около 1212 г. Первые заняты изображеніемъ ужасовъ Страшнаго Суда, вторые—изображеніемъ житія Пресв. Дѣвы. Какъ въ



Фигуры въ южномъ порталѣ шартскаго собора. По А. Гольдшмидту.

тѣхъ, такъ и въ другихъ, свѣжій, но грубоватый стиль ранней готики является почти въ зачаточномъ состояніи. Однако, головы фигуръ, помѣщенныхъ по бокамъ порталовъ (см. рис. на стр. 247), полны индивидуальной жизни, а изображенія библейскихъ событій проникнуты теплымъ чувствомъ. Скульптуры притвора прибавлены позже. Въ шартрскомъ соборѣ вообще насчитывается свыше 10.000 изваянныхъ или написанныхъ фигуръ.

Кромѣ произведеній монументальной каменной пластики, отъ романской эпохи сохранились на сѣверѣ Франціи въ небольшемъ числѣ скульптурные надгробные памятники, каменные и бронзовые, а также мелкія скульптурныя издѣлья изъ дерева и слоновой кости. Каменныя надгробныя изваянія англійскихъ королей Ричарда Львинаго Сердца и Генриха II, въ руанскомъ соборѣ, отличаются тяжелыми, массивными формами и грубостью, сухостью техническаго исполненія. Оба короля изображены съ закрытыми глазами. Совсѣмъ другое впечатлѣніе производитъ благородная фигура королевы Беренгаріи, пережившей двадцатью годами своего супруга, Ричарда Львиное Сердце, на ея гробницѣ въ церкви аббатства Л'-Эспанъ, близъ Ле-Мана: она лежитъ съ открытыми глазами; черты ея лица и укладка одежды свидѣтельствуютъ объ идеальной свободѣ, достигнутой юнымъ готическимъ стилемъ. О сѣверно-французскихъ металлическихъ художественныхъ издѣльяхъ этой эпохи письменные источники повѣствуютъ чудеса. Достаточно упомянуть хотя бы о дѣятельности, развитой по части такихъ издѣлій аббатомъ Сюжѐ въ Сенъ-Дени, о бронзовыхъ дверяхъ съ библейскими изображеніями, которыми онъ украсилъ свою церковь, о золотыхъ, украшенныхъ рельефами, доскахъ, составлявшихъ обложку алтаря, о различныхъ золотыхъ вещахъ, исполненныхъ по его заказу для ризницы аббатства Сенъ-Дени. Самое изящное изъ уцѣлѣвшихъ наиболѣе значительныхъ по размѣрамъ литыхъ металлическихъ издѣлій этой эпохи, разсматривая которое здѣсь вмѣстѣ съ памятниками сѣверно-французскаго искусства, мы руководствуемся скорѣе границами распространенія языка, чѣмъ границами государства, это—драгоцѣнная бронзовая купель въ церкви св. Варѳоломея, въ Люттихѣ (см. рис. на этой стр.). Она сработана мастеромъ Ламберомъ Патрасомъ, изъ Динана,—города, литейщики котораго пользовались на всемъ сѣверѣ Франціи такою извѣстностью, что ихъ называли „dinandiers“, а ихъ работы—„dinanderies“. Означенная купель, отлитая въ 1117 году,—одно изъ самыхъ мастерскихъ и благородныхъ созданій всего

Бронзовая купель въ церкви св. Варѳоломея, въ Люттихѣ. По В. Боде

романскаго искусства. Подобно Мѣдному Морю Соломонова храма, она покоится на бронзовыхъ быкахъ, изображенныхъ въ оживленныхъ и разнообразныхъ положеніяхъ, причемъ переднія части ихъ туловищъ выдаются впередъ за край чаши. Но этихъ быковъ не двѣнадцать, какъ въ чашѣ Соломонова храма, а только десять, соотвѣтственно чему окружность купели украшена пятью сценами библейскаго содержанія, выполненными горельефомъ и представляющими: Проповѣдь Іоанна Крестителя, Крещеніе имъ мытарей, Крещеніе Господне, Крещеніе сотника Корнелія апостоломъ Петромъ и Крещеніе евангелистомъ Іоанномъ философа Кратона. Всѣ эти изображенія пояснены надписями. На горельефѣ, представляющемъ Крещеніе Господне, вода Іордана, какъ на ранне-христіанскихъ памятникахъ, поднимается вверхъ передъ Спасителемъ, образуя какъ бы покровъ для него. Расположеніе группъ хорошо обдумано въ пластическомъ отношеніи. Волосы воспроизведены безъ архаическихъ кольцеобразныхъ завитковъ, мягкими волнистыми линіями. Складки падаютъ натурально. Фигуры вполнѣ управляютъ своими движеніями. И здѣсь передъ нами— искусство, въ своемъ родѣ почти классическое.

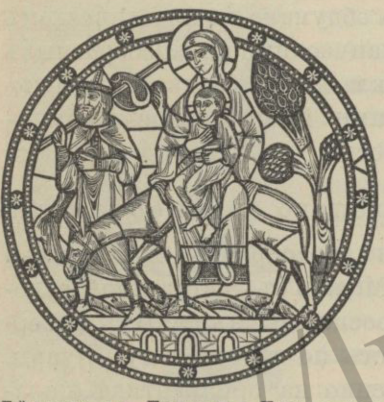
В. Сѣверно-французская живопись зрѣлаго средневѣковья.

Повидимому, также и *стѣнная живопись* расправила свои крылья на югѣ отъ Луары раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Можно съ достаточной ясностью прослѣдить, какъ вліяніе нѣкоторыхъ росписей изъ самыхъ сѣверныхъ частей Южной Франціи распространялось по ту сторону Луары. Такъ, напримѣръ, основываясь преимущественно на орнаментикѣ, полагаютъ, что стиль стѣнной живописи въ Сенъ-Савэнѣ (см. выше, стр. 230), снова обнаруживается въ небольшой церкви въ Монтуарѣ (деп. Луары и Шера), хотя спокойныя фигуры Христа-Вседержителя, которыми украшены ея три абсиды, лишь съ трудомъ можно сравнивать съ оживленными изображеніями сенъ-савэнской церкви. Какъ бы то не было, сѣверно-французская живопись XII столѣтія представляется намъ болѣе самостоятельной въ граціозныхъ, стремящихся къ свободѣ формахъ картинъ библейскаго содержанія, написанныхъ на стѣнахъ церкви въ Пти-Кевильй, близъ Руана. Успѣхъ изображенія фигуръ замѣтенъ здѣсь особенно въ прекрасно сохранившейся круглой картинѣ „Бѣгство во Египетъ“. Что касается до стиля первыхъ годовъ XIII столѣтія, то съ нимъ можно познакомиться, напр., по стѣнописи въ церкви Сенъ-Крепенъ, въ Эвронѣ (деп. Майеннъ). Въ ней средину свода занимаетъ изображеніе Христа въ мандорлѣ, окруженное символами евангелистовъ; съ обѣихъ его сторонъ—колѣнопреклоненные святые. Композиція этого изображенія симметрична и нелишена торжественности; типы довольно общи, но контуры становятся опредѣленнѣе: уже чувствуется приближеніе новаго вѣка.

Въ сѣверно-французской *живописи на стеклѣ* разсматриваемаго времени, въ противоположность нѣмецкой, преобладали синіе и красные

http://kuchkiev.ua/

фоны, иногда производившіе фіолетовый общій тонъ. По литературнымъ источникамъ, церковь Сенъ-Ремй, въ Реймсѣ, уже во второй половинѣ X столѣтія имѣла въ окнахъ цвѣтныя стекла съ фигурными изображеніями. Сохранившіяся сѣверно-французскія расписныя стекла XII столѣтія украшаютъ соборы городовъ, расположенныхъ большою дугою отъ Пуатьѐ чрезъ Анжеръ, Ле-Манъ, Шартръ, Сенъ-Денй, Сенъ-Кантенъ и Реймсъ, до Шалона на Марнѣ. Самыми древними изъ нихъ Мань признаетъ нѣкоторыя круглыя изображенія и Распятіе на окнѣ изъ стараго шалонскаго собора, разрушеннаго въ 1230 г. Но большинство изслѣдователей держится того мнѣнія, что наиболѣе древнія французскія произведенія этого рода суть дошедшія до насъ лишь въ фрагментахъ цвѣтныя стекла романскаго собора въ Ле-Манѣ, разрушеннаго въ 1136 г. Это—остатки изображенія „Вознесеніе Господне“, относящагося, вѣроятно, еще къ XI-му столѣтію. XII-му столѣтію принадлежитъ окно этого собора, съ изображеніемъ мученической кончины св. Гервасія и Протасія; краски здѣсь—очень яркія, рисунокъ — спокойно-жесткій, въ стилѣ того времени. Рядъ великолѣпнѣйшихъ расписныхъ стеколъ романско-французскаго стиля былъ изготовленъ въ серединѣ XII столѣтія по заказу аббата Сюжѐ, для его церкви въ Сенъ-Денй; ихъ уцѣлѣвшіе остатки, напр., окно съ изображеніемъ родословнаго древа Христа (Іессеево окно), теперь снова помѣщены въ этой церкви. Среди расписныхъ стеколъ, перенесенныхъ изъ стараго романскаго шартрскаго собора въ позднѣйшій ранне-готическій, находятся также „окно Іессея“ и круглыя стекла съ изображеніями на сюжеты изъ земной жизни Спасителя (см. рис. на этой стр.), замѣчательными по простотѣ контурнаго рисунка, отсутствію въ немъ излишнихъ подробностей и гармоничности красокъ.



Бѣгство въ Египетъ. Часть романскаго расписного оконнаго стекла въ шартртскомъ соборѣ. По П. Жели-Дидѐ и Г. Лафилэ.

Въ Сѣверной Франціи сохранилось также самое замѣчательное изъ дошедшихъ до насъ произведеній романской монументальной живописи, примѣненной къ промышленнымъ производствамъ. Мы разумѣемъ знаменитый стѣнной коверъ, хранящійся въ музеѣ города Байѐ. Онъ имѣетъ въ длину не менѣе 70 метровъ, а въ ширину 50 сантиметровъ, и вышитъ цвѣтнымъ гарусомъ по полотну. Изображенныя на немъ многочисленныя, непрерывно слѣдующія одна за другою сцены представляютъ завоеваніе Англіи норманнами. Кто ожидалъ бы найти въ этихъ изображеніяхъ правильный рисунокъ, исправную перспективу и натуральность аксессуаровъ, тотъ выказалъ бы свое незнакомство съ искусствомъ XI столѣтія, въ концѣ котораго вышитъ этотъ коверъ. Тѣмъ не менѣе,

http://lucl.kiev.ua/

всѣ событія представлены на немъ живо и достаточно ясно, и когда его краски были еще невыцвѣтшими, вѣроятно, онъ былъ очень эффектенъ въ декоративномъ отношеніи.

Но всего лучше мы знакомимся съ французской живописью разсматриваемой эпохи по миніатюрамъ Сѣверной Франціи, гдѣ Парижъ все болѣе и болѣе становился средоточіемъ европейской письменности. Весьма сильный упадокъ виденъ въ миніатюрахъ рукописи Комментарія Гемона къ пророку Іезекіилю, изготовленной около 1000 г. Гельдрикомъ, монахомъ аббатства Сенъ-Жерменъ-де-Пре, впослѣдствіи аббатомъ Оксеррскаго монастыря (наход. въ Парижской Національной библіотекѣ, № 12, 302). Краски, которыми кое-гдѣ заполненъ условный контурный рисунокъ, тусклы и нечисты. Самые контуры начерчены неувѣренно и ошибочно. Лучше исполнены миніатюры роскошно-украшенной рукописи Служебника XIII столѣтія, происходящей изъ аббатства Сенъ-Дени и хранящейся также въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 9436). Фигуры въ нихъ еще длинны и малоподвижны, на овальныхъ лицахъ носы обозначены обычнымъ полукругомъ, глаза чрезвычайно малы, высокія брови нарисованы совершенно каллиграфически; но контуры становятся болѣе человѣческими, а раскраска болѣе полной. Дальнѣйшій шагъ впередъ представляютъ миніатюры Служебника 1150 года, въ библіотекѣ города Лана. Полный переходъ къ готическому стилю можно видѣть въ миніатюрахъ написаннаго около 1220 года молитвенника въ библіотекѣ Парижскаго Арсенала (Theol. latine, № 165 B) — рукописи, украшенной изображеніями мѣсяцевъ года на золотомъ фонѣ, исполненными уже въ характерѣ бытовыхъ сценъ. Норманское иллюстрированіе Псалтирей, самостоятельно разрабатывая пріемы утрехтской Псалтыри (см. стр. 137), достигло, какъ мы увидимъ, особенно цвѣтущаго состоянія въ Англіи.

Эмалевая живопись, въ смыслѣ романской выемчатой эмали (см. стр. 232), развивалась на сѣверѣ Франціи въ разсматриваемое нами время независимо отъ Лиможа, преимущественно въ Верденѣ, искусство котораго мы не можемъ отдѣлить отъ французскаго, несмотря на то, что этотъ городъ присоединенъ къ Франціи только въ 1644 г. Главное произведеніе верденской эмали — такъ называемый Верденскій Алтарь, въ Клостернейбургѣ, близъ Вѣны. Важнѣйшая его часть — обшивка освященной въ 1181 г. каѳедры, украшенной первоначально 45-ью пластинами, на которыхъ изображены новозавѣтныя событія и соотвѣтствующія имъ ветхозавѣтныя. Болѣе богатая красочная гамма этихъ эмалей съ господствующимъ въ ней краснымъ цвѣтомъ достаточна для того, чтобы признать эти произведенія французскими: въ нѣмецкихъ, рейнскихъ эмаляхъ того же времени преобладаютъ болѣе холодные, зеленовато-голубые тона. Уже въ ту пору тамъ, гдѣ было распространено французское племя, проявлялись проблески особаго французскаго вкуса.

http://lib.kiev.ua/

3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Испаніи и Португаліи (1050—1250 гг.).

А. Архитектура.

Въ продолженіе всего разсматриваемаго нами періода времени, сѣверной, христіанской половинѣ Пиренейскаго полуострова противостояла южная, арабская половина, какъ чуждый и враждебный, замкнутый въ себѣ міръ. Молодымъ сѣверо-германскимъ королевствамъ, Леону, Кастиліи, Наваррѣ и Арагоніи, приходилось вести ожесточенную борьбу за свое существованіе и между собою, и съ маврами. Борьба съ послѣдними породила рыцарство. Знаменитый Сидъ (собственно Родриго Діазъ изъ Кастиліи), завоевавшій въ 1094 г., хотя только на время, Валенсію, воспѣвается въ испанской поэзіи, какъ воплощеніе всѣхъ рыцарскихъ, всѣхъ христіанскихъ, всѣхъ національныхъ добродѣтелей. Послѣдователи ислама еще въ XII-мъ столѣтіи были прогнаны изъ Сѣверной Испаніи, но только въ срединѣ XIII столѣтія оттѣснены до Гранады. Само собою разумѣется, побѣды христіанъ надъ поклонниками Магомета были ознаменованы на испанской почвѣ сооруженіемъ болѣе обширныхъ и болѣе роскошныхъ, чѣмъ прежде, церквей. Начиная съ конца XI столѣтія, испанское зодчество стало подниматься на значительную высоту въ смыслѣ стильности и великолѣпія его произведеній. Образцы доставляла ему, какъ и прежде, южно-французская архитектура, но иногда въ планѣ испанскихъ церквей отражались также ломбардское и нѣмецкое вліянія, а въ орнаментаціи — вліяніе мавританское.

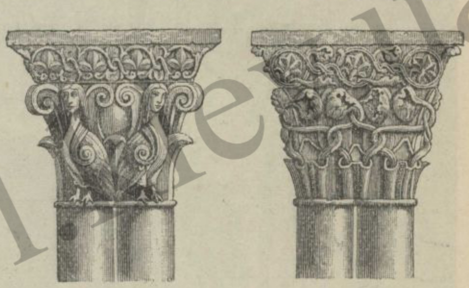
Въ эту пору базилика съ плоскимъ покрытіемъ уже исчезла изъ испанской архитектуры. Южно-французскій коробовый сводъ, замѣненный и въ Испаніи крестовыми сводами всего раньше въ боковыхъ нефахъ, въ главномъ нефѣ соборовъ удержался довольно надолго. Крестовый сводъ встрѣчается иногда въ куполообразной формѣ, свойственной стилю Плантагенетовъ (см. выше, стр. 234), но часто также и въ своемъ чистомъ ломбардскомъ и нѣмецкомъ видѣ, и далеко нестоль скоро, какъ во Франціи, перестала употребляться для него полуциркульная арка, которая и здѣсь уступила свое мѣсто стрѣльчатой аркѣ сперва въ конструктивныхъ частяхъ церквей.

Какъ на одну изъ чисто-испанскихъ особенностей болѣе древняго романскаго храмоздательства, должно указать на циркульноарочныя галереи (см. стр. 105 и 106), образующія родъ портика на одной изъ продольныхъ сторонъ церкви, или даже на обѣихъ сторонахъ; другая, болѣе поздняя, особенность состоитъ въ томъ, что хоръ, окруженный высокой загородкой, перемѣщается въ продольный корпусъ и образуетъ въ немъ, по выраженію Юсти, какъ бы церковь въ церкви, остальное же пространство почти сводится къ обходу вокругъ хора. Утрату живо-

http://luci.kiev.ua/

писнаго вида со стороны входа въ хоръ нѣсколько вознаграждаютъ бо̀льшей частью роскошно-раздѣланные купола или башни надъ средокрестіемъ.

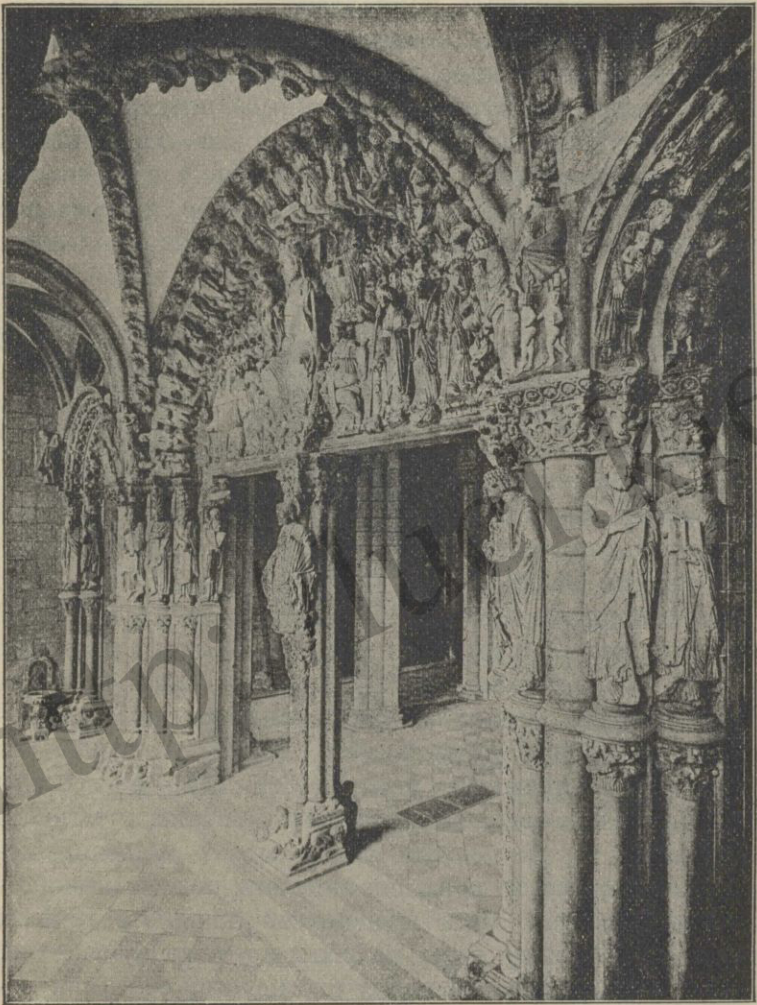
Къ числу древнѣйшихъ изъ особенно значительныхъ романскихъ церквей Испаніи, въ которыхъ покрытіе средняго нефа коробовымъ сводомъ, по крайней мѣрѣ, предполагалось, принадлежитъ церковь св. Мильяна, въ Сеговіи, — базилика вообще очень простая, со среднимъ нефомъ, отдѣленнымъ отъ боковыхъ нефовъ попеременно столбами и коринѳскими колоннами, со средокрестіемъ, увѣнчаннымъ низкой квадратной башней, и съ циркульноарочными галереями на продольныхъ сторонахъ. Изъ прочихъ романскихъ церквей Сеговіи заслуживаютъ упоминанія: С.-Вера-Крузъ (1150 г.), двѣнадцатиугольное центральное сооруженіе, напоминающее собою высѣченную въ скалѣ купольную іерусалимскую церковь; церковь св. Мартина (1180 г.), сооруженіе, въ которомъ любопытны роскошно орнаментированныя животными и растительными мотивами капители двойныхъ колоннъ ея притвора на продольной сторонѣ (см. рис. на этой стр.) и церковь Санъ-Эстебанъ (1210 г.), съ очень благородной по пропорціямъ пятиэтажной, несуживающейся кверху колокольней, снабженной циркульноарочными окнами.



Капители колоннъ въ церкви св. Мартина, въ Сеговіи. По Г. Дегіо.

Затѣмъ, къ самымъ древнимъ церквамъ Испаніи, крытымъ коробовыми сводами, принадлежатъ: Санъ-Педро, въ Уэскѣ, и Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, боковые нефы которыхъ имѣютъ уже крестовые своды. Самая великолѣпная церковь этого стиля — знаменитый соборъ въ Сантіаго-де-Компостела (см. рис. на стр. 254), по своему плану походящій скорѣе къ турской церкви св. Мартина, чѣмъ къ церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ. Въ этомъ соборѣ особенно достойно вниманія сильное развитіе хора, снабженнаго круговымъ обходомъ и вѣнцомъ пяти капеллъ. Какъ продольный корпусъ, такъ и трансептъ — пятинефные. Боковые нефы покрыты крестовыми сводами, а ихъ эмпоры — полукоробовыми. Повсюду господствуетъ циркульная арка, отчасти вытянутая въ мавританскомъ родѣ. Особенно красивъ трехнефный притворъ, крытый слегка-стрѣльчатыми крестовыми сводами и заключающійся между двумя башнями западнаго фасада. Въ этомъ храмѣ, сооруженномъ, вѣроятно, французскимъ зодчимъ, Испанія обладаетъ однимъ изъ самыхъ величественныхъ и вполнѣ законченныхъ въ художественномъ отношеніи архитектурныхъ памятниковъ XII столѣтія. Древнѣйшія церкви Барселоны и Хероны покрыты также еще коробовыми сводами; но кое-гдѣ, какъ, напр, въ красивой церкви Коруньи, эти своды—заостренные, какъ во Франціи. Одна изъ

самыхъ замѣчательныхъ романскихъ церквей — Санъ-Висенте, въ Авилѣ, высокомъ горномъ городѣ, обнесенномъ хорошо сохранившимися романскими стѣнами съ 9 воротами и 85 башнями. Продольный корпусъ этой церкви покрытъ уже весь крестовыми сводами, тогда какъ трансептъ съ обѣихъ сторонъ восьмиграннаго купола имѣетъ еще коробовые своды. Любопытенъ также въ ранне-готическомъ авильскомъ соборѣ романскій хоръ, огромное среднее полукружіе котораго, выступающее за городскую стѣну, превращено въ укрѣпленіе съ окопомъ и бойницами.



Притворъ церкви Сантіаго-де-Компостела. По М. Юнгенделю и К. Гурлиту.

Среди большихъ, вполнѣ покрытыхъ крестовыми сводами испанскихъ церквей, одна изъ самыхъ значительныхъ—старый соборъ въ Саламанкѣ. Сооруженіе этой церкви, аркады которой — стрѣльчатыя, а окна—циркульноарочныя, длилось съ 1120 г., но было совершенно окончено только въ XIII столѣтіи. Ея крестовые своды съ нервюрами имѣютъ куполообразную форму, характерную для стиля Плантагенетовъ. Надстройка надъ средокрестіемъ, переходящая въ шестнадцатигранный куполъ съ нервюрами, какъ внутри, такъ и снаружи, особенно обильно раздѣлана циркульноарочными окнами и фальшивыми галереями. Роскошно-декорированную башню надъ средокрестіемъ имѣетъ также монастырская церковь въ Торо.

Огромные соборы въ Леридѣ, въ Туделѣ и въ Таррагонѣ, сооруженные въ XIII столѣтіи, содержатъ въ своей архитектурѣ характерные элементы уже ранне-готическаго стиля—крестовыя нервюры и стрѣльчатыя арки. Съ послѣдовательно проведенной системой сводовъ и стрѣльчатыхъ арокъ, но еще безъ аркъ-бутановъ, испанская ранняя готика впервые является въ церкви цистерціанскаго монастыря въ Веруэлѣ. Такимъ образомъ, въ Испаніи судьба зодчества была та же, что и во Франціи. Почва для готическаго міровового стиля, воцарившагося и здѣсь со средины XIII столѣтія, была подготовлена.

Португальская архитектура занимающаго насъ времени представляетъ немного отличій отъ испанской. Не надо забывать, что Португалія только съ 1140 года стала свободнымъ, независимымъ отъ Испаніи королевствомъ. Изъ чисто-романскихъ церквей Португаліи, прежде всего надо указать на одно сооруженіе базиличнаго типа и на одно центральнаго типа; оба они, съ ихъ толстыми, зубчатыми вверху стѣнами, по своей внѣшности походятъ больше на крѣпости, чѣмъ на церкви. Первое изъ этихъ сооруженій — знаменитый старый соборъ (Sé Velha) въ Коимбрѣ, построенный въ срединѣ XII столѣтія; это—трехнефная базилика со столбами, крытая коробовыми сводами, съ тремя параллельными восточными полукруглыми нишами и съ нервюрнымъ куполомъ надъ четырехгранной башней средокрестья, украшенной внутри небольшими циркульноарочными галереями. Второе—центральная церковь въ Томарѣ, замкѣ рыцарей Іисуса, построенная въ 1162 г. Восьмиугольная двухъэтажная средняя часть этого зданія окружена восьмиугольнымъ снаружи, покрытымъ коробовыми сводами обходомъ, такой же вышины, какъ и эта часть. Напротивъ того, трехнефная церковь зальной системы въ цистерціанскомъ аббатствѣ въ Алькобасѣ (освященная въ 1222 г.), съ роскошнымъ вѣнцомъ капеллъ позади двойного хорового обхода, производитъ впечатлѣніе уже строгой ранне-готической постройки. Куполообразные крестовые своды ея продольнаго корпуса приближаются непосредственно къ западно-французской архитектурѣ (см. стр. 215 и 234); но общій характеръ этой церкви — бургундскій. Цистерціанцы и здѣсь явились первыми провозвѣстниками готическаго стиля, которому Португалія обязана нѣсколькими сооруженіями, пользующимися большою извѣстностью.

Б. Скульптура и живопись Испаніи въ романскую эпоху.

Вмѣстѣ съ французской архитектурой проникла въ Испанію также и французская монументальная пластика. Художники-испанцы, пробовавшіе свои силы въ скульптурѣ, первое время не поднимались выше уровня неуклюжихъ и грубыхъ попытокъ; лучшія произведенія были исполняемы, повидимому, французами. Однако, ученые, въ томъ числѣ Пассаванъ и Рачинскій, обыкновенно относятся къ монументальной пластикѣ Пиренейскаго полуострова черезчуръ сурово. Слѣдовало бы

изучить ея источники съ бо̀льшимъ вниманіемъ, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ. Въ скульптурахъ капителей нѣкоторыхъ испанскихъ галерей клуатровъ XII вѣка впервые проявляется смѣлая, часто дико-фантастическая оживленность. Особенно богаты фигурами животныхъ лиственные орнаменты галерей клуатровъ въ монастырѣ Санъ-Хуанъ-де-ла-Пенья, въ Уэскѣ, и въ монастырѣ Санъ-Кугатъ-дель-Валье, близъ Барселоны; но всего пышнѣе украшена скульптурами галерея клуатра при таррагонскомъ соборѣ (начала XIII столѣтія), на входныхъ дверяхъ которой изваяны Рождество Христово и Поклоненіе Волхвовъ, тогда какъ капители ея колоннъ украшены такими изображеніями, каковы напр. погребеніе мышей и кошекъ или пѣтушиный бой.

Въ высшей степени разнообразна сѣверно-испанская фасадная скульптура. Къ древнѣйшимъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе топорнымъ изображеніямъ этого рода принадлежатъ двѣ парныя фигуры святыхъ, фризъ съ ангелами, играющими на музыкальныхъ инструментахъ, и фризъ со знаками зодіака, въ церкви Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, по сторонамъ главной двери и надъ входомъ. Здѣсь какъ бы снова ожилъ фронтальный стиль архаическаго греческаго искусства (см. т. I, стр. 320). Болѣе свободно, въ духѣ антикизирующей провансальской пластики разсматриваемаго времени, исполненъ богатый фигурами фасадъ церкви Санъ-Мигуэль, въ Эстельѣ (въ Наваррѣ). На тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ. Фигуры пяти архивольтовъ размѣщены подобно тому, какъ въ порталѣ церкви Сиврэ (см. стр. 225) — будто падающими внизъ. Въ сильно вытянутыхъ фигурахъ святыхъ на колоннахъ стрѣльчатаго портала церкви Санта-Марія-ла-Реаль, въ Сангуэсѣ (въ Арагоніи), отражается вліяніе шартрской школы. Всѣ эти произведенія исполнены еще во второй половинѣ XII столѣтія. Концу этого столѣтія принадлежитъ циркульноарочный порталъ церкви Санъ-Висенте, въ Авилѣ, на среднемъ столбѣ котораго изваянъ Христосъ-Вседержитель. Десять очень эффектныхъ фигуръ святыхъ, на колоннахъ боковыхъ уступовъ портала, выполнены свободно и оживленно, хотя ихъ движенія нѣсколько принужденны. На порталахъ испанскихъ церквей чаще, чѣмъ во Франціи, встрѣчается расположеніе фигуръ на архивольтахъ по радіусамъ, или концентричное, причемъ онѣ прикасаются ногами ко внутреннему, а головами къ наружному краямъ арки. Такое расположеніе мы находимъ напр. на порталѣ коллегіальной церкви въ Торо, въ Старой Кастиліи, а также на главномъ порталѣ (Пуэрта-де-ла-Глорія) собора Сантіяго-де-Компостела. Мастеръ, построившій и украсившій изваяніями (въ 1180 г.) притворъ этого собора (см. рис. на стр. 164), назывался Маэстре Маттео. Какъ самая церковь эта — копія церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ, такъ и ея портальная скульптура близка къ тулузскому стилю. Всѣ три портала, вдающіеся вовнутрь притвора, образуютъ одно величественное скульптурное цѣлое, содержаніе котораго — Страшный Судъ. Въ среднемъ тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ, среди

http://lucl.kiev.ua/

апостоловъ и святыхъ; въ лѣвомъ тимпанѣ представлено блаженство праведныхъ, въ правомъ — муки грѣшниковъ. На среднемъ столбѣ средняго портала изваянъ покровитель церкви, св. Іаковъ Компостельскій. Боковыя колонны украшены статуями другихъ святыхъ. Лучеобразно расположенныя фигуры главнаго архивольта представляютъ 24 апокалипсическихъ старца. Общій характеръ этихъ величественныхъ скульптуръ — романскій, но въ нихъ уже замѣтна доля реализма, свойственнаго готическому стилю.

Въ мелкихъ произведеніяхъ испанской пластики разсматриваемой эпохи, среди которыхъ выдаются золотыя издѣлія, чаще, чѣмъ въ религіозной скульптурѣ, отражается мавританское вліяніе и встрѣчаются мавританскіе мотивы. Любопытна напр. большая чаша въ церкви аббатства Санъ-Доминго-де-Силасъ, близъ Бургоса, изготовленная въ третьей четверти XI столѣтія; она украшена филигранными [1] орнаментами, въ видѣ волнообразныхъ линій, цѣпочекъ, или въ формѣ буквы S, вокругъ подковообразныхъ арокъ.

По части живописи, прежде всего заслуживаютъ вниманія недавно открытые въ разныхъ пунктахъ Испаніи остатки романскихъ стѣнныхъ росписей. Къ числу лучшихъ изъ произведеній испанской церковной стѣнописи принадлежатъ фигуры апостоловъ въ нишѣ небольшой мавританской церкви Кристо-де-ла-Лузъ, въ Толедо; но самыя полныя и важныя изъ этихъ произведеній—исполненныя между 1180 и 1244 гг. фрески на сводѣ капеллы Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, превращенной въ королевскую усыпальницу (такъ называемый „Королевскій Пантеонъ"). Сцены изъ Евангелій и изъ Дѣяній апостольскихъ, знаки зодіака и аллегорическія изображенія мѣсяцевъ года, начертанные темными контурами и лишь слегка иллюминованные, исполнены въ сухомъ стилѣ эпохи.

Испанскихъ рукописей романскаго времени, украшенныхъ миніатюрами, сохранилось довольно много. И въ этихъ иллюстраціяхъ мавританскіе орнаментальные мотивы проникаютъ въ христіанское искусство. Особенной любовью пользуется подковообразная арка. Фигуры нарисованы еще неуклюже: руки и ноги нисколько не пропорціональны между собою. Что касается до красокъ, то синяя по большей части замѣняется фіолетовой или пурпурной, на ряду съ которой пользуется любовью желтая. Фонъ — вначалѣ бѣлый, потомъ цвѣтной, нерѣдко желтый вмѣсто золотого, иногда также полосатый. Въ „Псалмахъ Давида"—рукописи, хранящейся въ Мадридской Исторической Академіи, уже одна миніатюра, изображающая битву рыцарей съ маврами, свидѣтель-

[1] Филигранной работой или филигранью (отъ латин. „filum",—нить, и „granum",—зерно) называются украшенія, образуемыя тонкой золотой или серебряной „зернёной", т. е. превращенной въ рядъ мелкихъ зернышекъ, проволокой.

Прим. переводчика.

http://uccl.kiev.ua/

ствуетъ объ испанскомъ происхожденіи этого манускрипта. Написанный въ 1109 г., „Комментарій Беата, пресвитера, къ откровенію ап. Іоанна", въ Британскимъ Музеѣ (MS add. 11,695), содержитъ въ себѣ большое число миніатюръ, скомпонованныхъ очень наивно; фигуры въ нихъ безформенны, складки одеждъ имѣютъ видъ спиральныхъ линій. Въ такомъ же угловатомъ и жесткомъ, почти каллиграфическомъ пошибѣ иллюстрирована рукопись Апокалипсиса, хранящаяся въ Мадридской Исторической Академіи, и которую прежде относили къ X столѣтію, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она изготовлена приблизительно въ 1050 г. Нѣсколько болѣе искусными представляются на нашъ взглядъ миніатюры „Комментарія къ Апокалипсису", въ Мадридской Національной библіотекѣ; и въ нихъ, на ряду съ особенно густой красной, коричневой и зеленой красками, постоянно встрѣчается яркая лимонно-желтая. Черноконтурныя миніатюры Библіи 1240 года, въ библіотекѣ Мадридской Исторической Академіи, имѣютъ уже золотой фонъ, но въ ихъ рисункѣ еще явственно выказывается романскій стиль, образовавшійся на почвѣ пришедшаго въ упадокъ античнаго искусства.

4. Англійское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (съ 1050 по 1250 г.).

А. Архитектура.

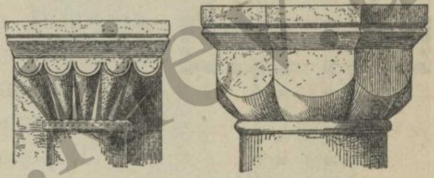
Гастингская битва (1066 г.) рѣшила судьбу не только англійскаго королевства, но и англійскаго искусства. Одновременно съ норманскими воинами, старую землю англо-саксовъ наводнило норманское духовенство, и вмѣсто англо-саксскихъ церковныхъ построекъ, отчасти каменныхъ, отчасти деревянныхъ (см. стр. 107), по всей странѣ быстро разсѣялись роскошныя каменныя церкви норманско-романскаго стиля, которыя, однако, вскорѣ приняли и стали развивать въ своей архитектурѣ нѣкоторыя отдѣльныя черты, обусловливаемыя англо-саксскими традиціями. Англичане дѣлятъ исторію своей архитектуры на много отдѣловъ; Шарпъ насчитываетъ ихъ до 1550 г. семь, но фазы развитія этой архитектуры легко укладываются въ рамки и нашего дѣленія.

Объ англійскихъ соборахъ, со времени выхода въ свѣтъ обширнаго сочиненія Бриттона, было написано нѣсколько изслѣдованій. Особенную прелесть этихъ храмовъ такъ же, какъ и прелесть пизанскаго собора, составляетъ ихъ открытое мѣстоположеніе. Мѣсто, на которомъ они построены, обыкновенно бываетъ обнесенно каменной оградой. Въ ихъ планахъ характерна значительная длина хора, представляющаго собою продолженіе трехнефнаго продольнаго корпуса за сильно-выдающійся своими концами и отодвинутый почти къ срединѣ зданія трансептъ. Характерно также срѣзанное прямо окончаніе хора, которое, однако, дѣлается типичнымъ для англійской церковной архитектуры только въ пору господства готическаго стиля. По своей внутренней архитектурѣ, эти монументальные

http://luckiev.ua/

романскіе храмы Англіи суть норманскія церкви съ циркульными арками, эмпорами, трифоріями, сильно расчлененными столбами и плоскими, часто гармонично раскрашенными и вызолоченными балочными потолками, которые здѣсь, лишь за единственнымъ исключеніемъ (см. ниже, стр. 260), употребляются постоянно. Соотвѣтственно большому развитію длины церквей этого стиля, горизонтальное направленіе подчеркнуто карнизами и раздѣлительными полосами, тянущимися въ нѣсколько рядовъ вдоль стѣнъ и огибающими выступающія изъ нихъ полуколонны. Кромѣ собственно базиликъ съ колоннами, сооружались церкви съ толстыми, массивными столбами, напоминающими собою колонны; эти постройки по своей архитектурѣ, какъ полагаетъ Дегіо, приближаются скорѣе къ древне-сакcскимъ, чѣмъ къ норманскимъ образцамъ.

Башни въ Англіи рѣдко соединены въ группы; чаще всего, надъ зданіемъ высится только одна четырехгранная башня, вѣнчающая собою средокрестіе, обыкновенно оканчивающаяся вверху горизонтально и усаженная зубцами. Западные фасады — очень разнообразны, но, кромѣ нихъ, и продольныя стороны обыкновенно роскошно раздѣланы снаружи аркадами. По своему общему характеру эти церкви роскошны, но нѣсколько угловаты и грузны; то же самое можно сказать и о деталяхъ ихъ архитектуры.

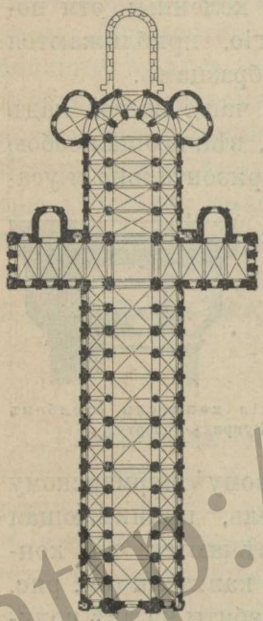


Англо-норманскія капители столбовъ
По Г. Руприхъ-Роберту.

Изъ капителей, въ противоположность материковому норманскому стилю, въ Англіи преобладаетъ кубовидная капитель, принимающая совершенно особенныя формы, которыя рѣдко встрѣчаются на континентѣ. Любимыя формы — трубчатая и сборчатая капители (см. рис. на этой стр.), въ которыхъ боковыя поверхности куба разбиты на двѣ полукруглыя площадки или на бо̀льшее ихъ число. Тимпаны и профили арокъ, пандантивы и колонны обильно украшены жесткими, суровыми орнаментами. Въ эпоху, питавшуюся самыми различными традиціями, здѣсь удержались древніе орнаментальные мотивы — растительные завитки, чешуи, плетенка, спирали, зигзаги и др. формы, которымъ умышленно придавался характеръ нѣкоторой хрупкости.

Сохранившіеся соборы англо-норманскаго стиля суть винчестерскій (1079—93), норвичскій (строившійся съ 1096 г.), илискій (1082—1174) и питерборосĸій (1140 — 93), подпираемые сильно расчлененными столбами. Двѣнадцатипролетный продольный корпусъ тяжелаго винчестерскаго собора производитъ впечатлѣніе длинной галереи, уставленной столбами; отъ его романской архитектуры не сохранилось ничего, такъ какъ онъ былъ перестроенъ въ поздне-готическую пору. Наоборотъ, продольный корпусъ норвичскаго собора (см. рис. на стр. 260), раздѣленный на четырнадцать компартиментовъ, еще остается, за исключеніемъ его средняго нефа, впослѣдствіи получившаго сводчатое покрытіе,

образцомъ чисто-норманской архитектурной системы. Знаменитый соборъ въ Или, трехнефный продольный корпусъ котораго пересѣченъ, какъ и продольный корпусъ винчестерскаго собора, трехнефнымъ трансептомъ, вполнѣ сохранилъ романско-норманскія формы своей стройной, благородной архитектуры только въ поперечныхъ нефахъ. Первоначальный фасадъ илискаго собора (см. рис. на стр. 261), надъ полуциркльуными аркадами котораго поднимались высокія зубчатыя башни, подобныя башнямъ замка, былъ также перестроенъ въ позднѣйшее время. Изъ этихъ четырехъ большихъ базиликъ со столбами, наиболѣе чистый норманскій характеръ имѣетъ еще и теперь соборъ въ Питерборо. Его продольный корпусъ сохранилъ свою первоначальную архитектуру, сходную съ архитектурой собора въ Или, а средній нефъ—свой старый деревянный потолокъ. Общій характеръ внутренности этого собора (см. рис. на стр. 262) — суровый, романскій, но стрѣльчатоарочный фасадъ, съ его тремя огромными, во всю вышину нефа, входными арками, ведущими въ роскошно отдѣланный, также стрѣльчатоарочный притворъ, — уже вполнѣ готическій.



Планъ норвичскаго собора. По Г. Руприхъ-Роберту.

Переходъ къ церквамъ съ круглыми столбами представляетъ собою возстановленная въ чисто-норманскомъ стилѣ церковь аббатства въ Вальтгэмѣ, съ ея тяжелыми, но живописно чередующимися между собою столбами и колоннами, со сборчатыми капителями и съ зигзагообразными арками. Настоящія церкви съ круглыми столбами обыкновенно менѣе масивны, чѣмъ большіе соборы вообще съ многогранными столбами. Плоскіе потолки въ этихъ церквахъ болѣе органически связаны съ остальными частями постройки, потому что въ нихъ нѣтъ, какъ въ норвичскомъ и другихъ подобныхъ соборахъ, прилѣпленныхъ къ стѣнамъ и столбамъ полуколоннъ и служебныхъ колоннъ, тщетно заставляющихъ ожидать сводовъ. Изъ церквей этого рода можно указать на церковь св. Варѳоломея, въ Лондонѣ, и на схожія съ нею церкви въ Глостерѣ, Колчестрѣ, Керкуоллѣ и Карлэйлѣ, а также — на церкви въ Келсо и Джедбергѣ, въ Шотландіи, находящіяся теперь въ развалинахъ.

Всѣмъ этимъ англо-романскимъ зданіямъ, имѣвшимъ первоначально плоское покрытіе, можетъ быть противопоставленъ, какъ образецъ сводчатой норманской базилики, великолѣпный дергэмскій соборъ, сооруженный въ 1093—1128 гг. Вся его архитектура свидѣтельствуетъ о томъ, что вначалѣ предполагалось для него сводчатое покрытіе, хотя сохранившіеся прямоугольные и стрѣльчатоарочные крестовые своды съ нервюрами устроены только въ 1233 г. Въ этомъ соборѣ

сильно-расчлененные столбы въ видѣ пучковъ колоннъ чередуются съ толстыми и короткими колоннами, даже стержни которыхъ, отчасти обвитые спиральными желобками, покрыты грубыми норманскими орнаментами.

Стрѣльчатая арка введена въ употребленіе въ Англіи, повидимому, также цистерціанскими монахами. Но тогда какъ цистерціанскія церкви континента своей конструкціей сводовъ представляютъ переходъ къ готикѣ, такія англійскія церкви и въ тѣхъ случаяхъ, когда ихъ аркады стрѣльчатыя, остаются съ плоскими деревянными потолками. При этомъ, напр. въ Фаунтэнсѣ, церковь котораго имѣетъ круглые столбы и еще циркульноарочныя окна, боковые нефы перекрыты поперечными коробовыми сводами, въ керкстольской же церкви, также съ циркульноарочными окнами, — крестовыми нервюрными сводами, опирающимися на кронштейны. Плоскопокрытыя церкви

Соборъ въ Или, съ западной стороны. Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгатѣ (въ графствѣ Сёрре).

въ Байлэндѣ и въ Уитби отличаются внутри стрѣльчатой архитектурой; но въ нихъ самыя нижнія окна, приходящіяся вровень съ землей, заканчиваются полуциркульными арками. Словомъ, если не принимать во вниманіе плоскихъ потолковъ, существованіе которыхъ является несоотвѣтствующимъ прочимъ условіямъ, мы и въ англійскихъ цистерціанскихъ церквахъ XII столѣтія находимъ ясно-выраженный переходный стиль.

Одновременно этотъ стиль сталъ выказываться также въ архитектурѣ большихъ соборовъ, а затѣмъ быстро, раньше, чѣмъ въ Германіи, развился въ настоящій ранне-готическій стиль, называемый въ Англіи ранне-англійскимъ (Early English). Англія пошла въ науку къ еще полуготовой французской готикѣ и чрезъ то получила возможность сво-

бодно развивать готическій стиль дальше по своему собственному художественному вкусу. Совсѣмъ особое мѣсто должно быть отведено своеобразной круглой церкви ордена Тампліеровъ, въ Лондонѣ (St. Mary's Church), построенной въ 1185 г. въ норманскомъ стилѣ, но съ нѣкоторыми уже стрѣльчатоарочными мотивами въ хорѣ, а въ 1240 г. снабженной чисто-готическимъ (хотя и ранняго стиля) хоромъ. Переходный стиль воплощенъ всего явственнѣе въ грузной церкви аббатства Мэльмсбёри.

Внутренность собора въ Питерборо. Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгатѣ (въ графствѣ Сёрре).

Первой дѣйствительно готической постройкой въ Англіи былъ хоръ кентербёрійскаго собора, возведенный въ 1174 г. французскимъ зодчимъ Вильгельмомъ Сансскимъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что этотъ хоръ очень похожъ на хоръ санскаго собора (см. стр. 243). Затѣмъ, съ 1184 г. были реставрированы въ ранне-англійскомъ стилѣ, который здѣсь впервые въ Англіи прибѣгъ къ употребленію наружныхъ аркъ-бутановъ, западныя части чичестерскаго собора. Концу XII столѣтія принадлежитъ упомянутый уже нами монументальный и оригинальный фасадъ собора въ Питерборо. Въ 1190 г. начатъ постройкой хоръ линкольнскаго собора, первоначально имѣвшій необыкновенную въ Англіи закругленную форму съ тремя расходящимися по радіусамъ

капеллами, но потомъ, въ слѣдующемъ столѣтіи, получившій прямоугольное окончаніе. Продольный корпусъ питерборускаго собора (1209—35), по мнѣнію Дегіо,—быть можетъ, самое совершенное произведеніе вполнѣ сформировавшейся англійской ранней готики. Здѣсь впервые появляется совершенно новая особенность англійской готики — такъ называемые „звѣздчатые своды“, получаемые посредствомъ вѣерообразнаго расположенія увеличенныхъ въ числѣ нервюръ крестоваго свода. Въ то же время, какъ и петерборускій соборъ (1214—35), сооруженъ соборъ въ Уэллсѣ, фасадъ котораго Шназе считалъ самымъ красивымъ фасадомъ въ Англіи, быть можетъ, потому, что его наружность, съ ея двумя западными башнями, очень сильно напоминаетъ готическіе фасады церквей континентальной Европы. Внутренность этого собора отличается благородной простотой, но производимому ею впечатлѣнію вредитъ отсутствіе связи между сводами, нервюры которыхъ опираются на кронштейны, помѣщенные высоко, и сложными столбами, изъ которыхъ не исходятъ нервюры.

Самымъ характернымъ и прекраснымъ произведеніемъ англійской ранней готики остается для насъ сольсбѐрійскій соборъ, который внутри своей широкой, обсаженной зеленѣющими деревьями, ограды образуетъ тихій, обособленный художественный міровъ. Восточныя части этого собора были построены въ 1220—50 гг., продольный корпусъ сооруженъ нѣсколько позже, а башня надъ средокрестіемъ, съ ея исключительно высокимъ и тонкимъ шпилемъ, высочайшая англійская колокольня,—только въ XIV столѣтіи. Болѣе новыя части этого зданія сооружались въ стилѣ старыхъ, вслѣдствіе чего все оно какъ бы задумано съ разу. Трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ двумя трансептами. Хоръ оканчивается прямоугольно, такъ же какъ и выступающая изъ него, съ восточной стороны, квадратная въ планѣ капелла, которая, какъ и въ другихъ англійскихъ церквахъ, называется капеллой Богоматери (Lady Chapel). Узкія стрѣльчатоарочныя окна, которымъ присвоено въ Англіи названіе ланцетовидныхъ, соединены въ группы: въ боковыхъ нефахъ по два вмѣстѣ, въ верхнихъ стѣнахъ — по три. Сложные столбы старѣйшихъ восточныхъ частей собора имѣютъ часто встрѣчающуюся въ Англіи особенность, а именно — ихъ круглые стволы обставлены каждый четырьмя свободно-стоящими тонкими и стройными колонками, исполняющими функцію служебныхъ колоннъ; въ капеллѣ Богоматери эти тонкія, напоминающія собою новѣйшую желѣзную конструкцію колонки выдвинуты къ срединѣ капеллы. Плоскія чашевидныя капители орнаментированы растительными стеблями, съ которыхъ свѣшиваются одиночные стилизованные листья, непохожіе на аканѳовые. Абака и база—круглыя. Мѣсто зигзаговъ норманскаго стиля занимаетъ рядъ своеобразныхъ, сильно выдающихся впередъ четырехлистниковъ; такъ какъ эти послѣдніе отчасти похожи на зубы, то ихъ называютъ „зубовиднымъ“ орнаментомъ или „собачьими клыками“ (Dogteeth). Ажурная рѣзьба изъ

http://lucl.kiev.ua/

камня, Masswerk или совершенно отсутствуетъ даже въ окнахъ, или играетъ очень скромную роль; равнымъ образомъ, наружные аркъ-бутаны на продольныхъ сторонахъ зданія находятся еще въ періодѣ образованія. О сольсбёрійскомъ соборѣ авторомъ настоящаго сочиненія было писано въ 1879 г.: „Снаружи это образцовое созданіе ранней готики, извѣстной подъ названіемъ Early English, отличается чрезвычайнымъ благородствомъ и красотой; но по своей архитектурѣ и по общему плану оно — скорѣе романская, чѣмъ готическая церковь. Во всякомъ случаѣ, Early English имѣетъ еще много общаго съ нѣмецкимъ переходнымъ стилемъ, что̀ не мѣшаетъ ему быть стилемъ вполнѣ самобытнымъ, стрѣльчатоарочнымъ стилемъ, который заботится не столько объ единствѣ конструкціи, сколько о декоративномъ примѣненіи стрѣльчатой арки.“

Б. Англійская скульптура и живопись съ 1050 по 1250 г.

Въ Англіи, послѣ норманскаго завоеванія, изобразительныя искусства достигли до процвѣтанія не такъ быстро, какъ архитектура. Уже искусство французской Нормандіи, какъ мы видѣли, принимало очень слабое участіе въ развитіи фасадной пластики. Нормандское зодчество Англіи не пыталось превзойдти его въ этомъ отношеніи. Романскія скульптуры, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ порталахъ, какъ напр., на южномъ порталѣ илискаго собора, бѣдны по содержанію и грубы. Сравнительно богаче скульптурами южный порталъ неоконченной церкви аббатства Мэльмсбёри, украшенный рельефами библейскаго содержанія, фигурами животныхъ и изображеніями мѣсяцевъ года—произведеніями безформеннаго стиля. Одинъ только, изданный въ 1851 г. Коккериллемъ, но съ того времени сильно вывѣтрившійся, широкій западный фасадъ уэлльскаго собора, украшенный, какъ въ вертикальномъ, такъ и въ горизонтальномъ направленіи, рядами простыхъ стрѣльчатоарочныхъ балдахиновъ, является образцомъ полной, хотя и недостаточно связной декораціи: помимо отдѣльныхъ статуй, помѣщенныхъ подъ упомянутыми балдахинами, и изображенія Страшнаго Суда на среднемъ фронтонѣ, его украшаетъ цѣлый рядъ рельефовъ, представляющихъ библейскіе сюжеты. Формы въ этихъ рельефахъ — романскія, но еще довольно неуклюжія, несмотря на то, что фасадъ сооруженъ немногимъ раньше 1250 г., слѣдовательно, въ самомъ концѣ разсматриваемой нами эпохи.

Англійскіе надгробные памятники и купели еще въ XII столѣтіи не обходились вполнѣ безъ скульптурныхъ украшеній. Изъ англійскихъ надгробныхъ изваяній, для знакомства съ которыми лучшимъ пособіемъ до сего времени остается старое сочиненіе Стотгарда, къ числу наиболѣе раннихъ принадлежатъ изваянія епископовъ Роджера (ум. въ 1139 г.) и Джослина (ум. въ 1184 г.), въ сольсбёрійскомъ соборѣ. Эти изображенія выполнены плоскимъ рельефомъ, грубо и безжизненно; ихъ головы—самаго общаго типа; въ нихъ еще нѣтъ и признаковъ портретнаго сходства. Но съ воцареніемъ покровителя художествъ, короля Генриха III

http://luckiev.ua/

(1216 г.), состоянie скульптуры съ разу измѣняется. Предшественникъ этого государя, король Iоаннъ, изображенъ на памятникѣ, въ уорчестерскомъ соборѣ, болѣе свободно и жизненно, чѣмъ до этой поры обыкновенно дѣлалось въ Англiи. Подобно тому, какъ король на этомъ памятникѣ представленъ, впервые въ англiйской надгробной скульптурѣ, съ открытыми глазами, такъ и англiйское искусство начинаетъ теперь открывать свои глаза. Характерны надгробныя статуи англiйскихъ рыцарей того времени, которые обыкновенно изображались со скрещенными ногами (мотивъ, встрѣчающiйся только въ Англiи), въ кольчугѣ и въ довольно длинной неподпоясанной верхней одеждѣ. Будучи независимы отъ какого бы то ни было церковнаго шаблона, эти изображенiя уже съ первой половины XIII столѣтiя, не достигая, правда, до настоящаго портретнаго сходства, въ общемъ складѣ фигуры обнаруживаютъ до нѣкоторой степени стремленiе къ свѣжести и натуральности. Характеристиченъ въ этомъ отношенiи памятникъ Вильяма Лонгспи (ум. въ 1238 г.), въ сольсбёрiйскомъ соборѣ, съ фигурою этого лица, ноги котораго, однако, еще не скрещены; характеристиченъ также, именно по скрещеннымъ ногамъ фигуры, памятникъ Роберта де-Роса (ум. въ 1227 г.), въ круглой церкви Тамплiеровъ, въ Лондонѣ, въ которой сохранились и другiя изваянiя подобнаго рода.

Въ англiйской прикладной пластикѣ разсматриваемаго времени первое мѣсто должно быть отведено золотыхъ дѣлъ мастерству. Англосаксскiя сокровища, переплавленныя въ золото норманскими завоевателями, извѣстны намъ только по преданiю. Изъ произведенiй перваго вѣка по норманскомъ завоеванiи дошли до насъ лишь немногiя. Въ ихъ числѣ особенно любопытенъ бронзовый золоченый подсвѣчникъ лондонскаго Саутъ-Кенсингтонскаго музея, изготовленный, какъ видно по надписи на немъ, аббатомъ Петеромъ Глочестерскимъ (1104—15). Этотъ подсвѣчникъ орнаментированъ ленточной плетенкой чеканной работы и на немъ, между петлями плетенки, извиваются фигуры людей, преслѣдуемыхъ чудовищами. Здѣсь мы наблюдаемъ пережитокъ, въ романизированныхъ формахъ, древнихъ ирландско-англо-саксскихъ традицiй.

Объ англiйской живописи разсматриваемой эпохи можно сказать также очень немногое. Даже монументальная живопись на стеклѣ представлена за это время весьма скудно. Красивыя цвѣтныя стекла въ окнахъ хорового обхода (1180 г.) въ кентербёрiйскомъ соборѣ принадлежатъ школѣ Сенъ-Денй. Рукописи попрежнему снабжались рисунками; но своеобразная англо-саксская миніатюрная живопись (см. стр. 113) угасла послѣ норманскаго завоеванiя, и прошло нѣкоторое время прежде, чѣмъ англiйскiе монахи усвоили себѣ языкъ формъ континентальной книжной живописи. Вскорѣ затѣмъ они сумѣли, не выходя изъ круга этихъ формъ, подняться въ своихъ произведенiяхъ до оригинальности и значительнаго мастерства. Этимъ живо-

http://luc1.kiev.ua/

писцамъ свойственно стремленіе къ сочности и роскоши красокъ, а ихъ искренность сказывается въ простодушіи, съ какимъ они пользуются англійскими мужскими и женскими типами. Для второй четверти XII столѣтія характерна хранящаяся въ Британскомъ музеѣ иллюстрированная Библія (Cotton, C. IV), съ сильными, хотя часто и неправильными рисунками, исполненными перомъ на синемъ фонѣ. Фантастическія деревья въ этихъ рисункахъ, имѣющія видъ арабесокъ, свидѣтельствуютъ о полномъ отчужденіи художниковъ отъ природы. Изъ болѣе позднихъ произведеній миніатюрной живописи, пользуются извѣстностью Служебникъ Робера Шампара, въ Руанской библіотекѣ, великолѣпная Псалтирь Лейденской университетской библіотеки, списокъ Комментарія блаж. Іеронима къ пророку Исаіи, въ Бодлеянской библіотекѣ, въ Оксфордѣ, и двухтомная Библія Парижской Національной библіотеки. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ Библія Парижской библіотеки св. Женевьевы — трехтомная рукопись, принадлежащая уже первой половинѣ XIII столѣтія. Ея многочисленныя изображенія находятся только внутри иниціаловъ; библейскія событія воспроизведены въ грубыхъ формахъ, и композиція этихъ изображеній не свидѣтельствуетъ, чтобы ихъ исполнители были надѣлены богатой фантазіей; въ двухъ послѣднихъ томахъ фигуры часто непомѣрно вытянуты въ длину; фоны— уже золотые, обведенные красными полосками. Предпочтеніе, оказываемое свѣтло-желтой, сѣрой и свѣтло-зеленой краскамъ, сообщаетъ этимъ рисункомъ свѣтлую гармонію тоновъ, какой не встрѣчается въ миніатюрахъ континента. Особую вѣтвь норманско-англійской школы XII столѣтія составляютъ иллюстраціи Псалтирей. Довольно низко въ художественномъ отношеніи стоитъ написанная между 1114 и 1146 гг. въ монастырѣ Сэнтъ-Альбани, близъ Лондона, и изслѣдованная Гольдшмидтомъ „Псалтирь Альбани", хранящаяся въ ризницѣ церкви св. Годегарда, въ Гильдесгеймѣ. Ея раскрашенные рисунки перомъ, такъ же какъ и изображенія, исполненныя кистью, своимъ схематичнымъ, ради удобства, часто профильнымъ рисункомъ свидѣтельствуютъ о забвеніи художниками англо-сакской добросовѣстной и тщательной техники предшествовавшаго періода. Въ отношеніи содержанія, особенно поучительны помѣщенныя внутри иниціаловъ изображенія сценъ борьбы людей съ животными (см. рис. на этой стр.), такъ какъ они, находясь въ тѣсной связи съ соотвѣтствующими мѣстами псалмовъ, доказываютъ, что и аналогичныя скульптурныя изображенія, столь часто встрѣчающіяся на церковныхъ порталахъ и капителяхъ колоннъ того же времени, должны быть толкуемы въ духѣ псалмопѣвца, т. е., какъ олицетворенія душевной борьбы. Миніатюры болѣе позднихъ рукописей монастыря Сэнтъ-Альбани — уже

Иниціалъ изъ Псалтири Альбани, въ Гильдесгеймѣ. По А. Гольдшмидту.

http://lucl.kiev.ua/

выше по техническому исполненію. Однако, этотъ стиль слегка раскрашенныхъ рисунковъ перомъ только въ рединѣ XIII-го столѣтія достигъ до своего наивысшаго развитія подъ руками англійскаго монаха Маттіаса изъ Парижа. Изъ его произведеній слѣдуетъ указать на „Исторію короля Оффы", на „Жизнь аббатовъ" и на „Исторію ангеловъ", въ Британскомъ музеѣ. Особенной похвалы заслуживаетъ нарисованное перомъ и слегка пройденное кистью и красками изображеніе Богородицы въ послѣдней изъ только-что упомянутыхъ нами рукописей; въ немъ стиль, о которомъ идетъ рѣчь, является въ полномъ блескѣ. Но манускрипты этого рода характеризуютъ только одно изъ направленій, на ряду съ которымъ также и въ Англіи постепенно одерживала побѣду живопись густо-кроющими красками на золотомъ фонѣ.

IV. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Германіи и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ съ нею странахъ (приблизительно съ 1050 по 1250 г.).

1. Саксонское и вестфальское искусство.

А. Введеніе. — Архитектура.

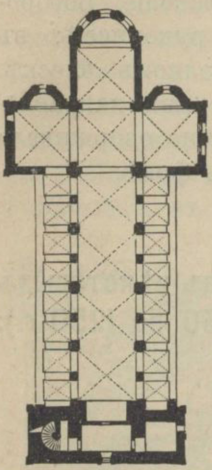
Нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья рисуется на богатомъ красками фонѣ сильной политической и религіозной борьбы. Эпоха 1050 — 1250 гг. началась при Генрихѣ III, по своему усмотрѣнію назначавшемъ и смѣнявшемъ папъ, наивысшимъ подъемомъ могущества Германской Имперіи, которая, однако, вскорѣ затѣмъ должна была идти въ Каноссу: на эту эпоху приходится все славное, обильное крупными историческими фигурами, окутанное легендою царствованіе дома Гогенштауфеновъ — дома, который медленно, но неудержимо, истекалъ кровью въ безпрерывныхъ походахъ принадлежавшихъ къ нему императоровъ на далекій Востокъ, на прекрасный Югъ и внутри Имперіи. Эта эпоха, все еще окруженная блестящимъ ореоломъ, окончилась со смертью великаго, страстно-любившаго искусство императора Фридриха II, чтобы вскорѣ смѣниться „временами безначалія, временами ужаса" (Шиллеръ).

На этомъ фонѣ, окрашенномъ въ цвѣта крови и желѣза, но оживленномъ серебряными цвѣтами и золотыми нитями, въ спокойномъ величіи выступаетъ нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья. На выработку этого искусства вліяли многія условія; тѣмъ не менѣе, интернаціональный отпечатокъ, лежащій на этомъ искусствѣ, не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно вложенной въ него національной творческой силы.

Въ оттоновское время, нѣмецкая образованность, хотя и въ латинскомъ одѣяніи, еще твердо стояла на собственныхъ ногахъ; но со второй половины XI столѣтія она во многихъ своихъ областяхъ подпала подъ вліяніе сосѣдней, французской культуры. Бракъ Генриха III съ Агнесой

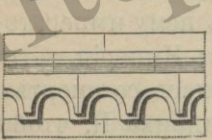
http://luck.kiev.ua/

Пуату много способствовалъ проникновенію въ Германію французской цивилизаціи. Затѣмъ, клюнійцы и, позже, цистерціанцы подчинили себѣ религіозную жизнь Германіи; даже роскошная нѣмецкая поэзія эпохи развивалась подъ вліяніемъ современной ей французской поэзіи. „Въ долинахъ Прованса родились пѣсни миннезингеровъ“—говоритъ Уландъ. Однако, въ нѣмецкой поэзіи того времени, при ближайшемъ ея изученіи, видна самобытно-германская художественная мощь. Такія коренныя нѣмецкія созданія, какъ „Пѣснь о Нибелунгахъ“ и „Гудрунъ“, или такія чисто-нѣмецкія пѣсни, какъ пѣсни Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде, не говоримъ уже о другихъ, свидѣтельствуютъ о томъ, что нѣмецкое средневѣковое искусство, какъ ни охотно шло оно въ выучку къ романцамъ, было очень далеко отъ того, чтобы скрывать черты своего національнаго облика. Романское искусство Германіи, въ концѣ-концовъ, всѣми фибрами своего сердца — искусство нѣмецкое.



Планъ брауншвейгскаго собора. По В. Газе.

Съ достаточной ясностью это выказывается не только въ поэзіи, но и въ германской **архитектурѣ**. Великія традиціи оттоновскаго времени, въ которомъ, какъ мы видѣли, складывалось романское искусство Германіи, продолжали дѣйствовать еще на протяженіи почти цѣлаго столѣтія. Сохранившіяся въ этой странѣ романскія церкви, почти всѣ возникшія въ своемъ нынѣшнемъ видѣ въ разсматриваемую эпоху, обладаютъ всѣми тѣми признаками въ ихъ наивысшемъ и наиболѣе послѣдовательномъ развитіи, которые мы привыкли называть прямо романскими. Несмотря на то, что нѣкоторыя главныя ихъ черты были выработаны много раньше, на отдаленнѣйшемъ христіанскомъ Востокѣ (см. стр. 29), а нѣкоторыя архитектурныя детали заимствованы съ соплеменнаго ломбардскаго юга (см. стр. 100 и 199), — эти постройки по своему совершенно особенному характеру—нѣмецкія отъ фундамента до шпиля башни. Только въ теченіе XII столѣтія, когда во Франціи (см. стр. 237) готическій стиль постепенно развивался органически, романское зодчество Германіи стало воспринимать въ отдѣльности тѣ новыя формы, которыя — каковы крестовый сводъ съ нервюрами, стрѣльчатая арка и система контрфорсовъ— во Франціи быстро срослись въ одно новое цѣлое. Настоящая готика вошла въ употребленіе въ Германіи лишь въ началѣ послѣдующаго періода, т. е. около средины XIII столѣтія. Такимъ образомъ, между романскимъ и готическимъ стилями въ Германіи существовалъ, дѣйствительно, „переходный стиль“. То обстоятельство, что этотъ стиль, какъ справедливо замѣчаетъ Діего, во Франціи былъ болѣе оригиналенъ и активенъ, а въ Германіи подражателенъ и пассивенъ, объясняется самою сущностью его



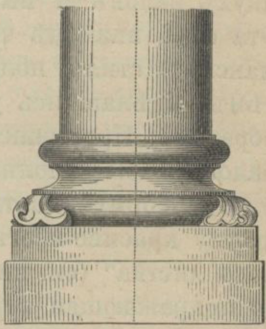
Романскій аркатурный фризъ. Съ рисунка.

http://rucl.kiev.ua/

эволюціи въ этихъ двухъ странахъ. Но нѣмецкій переходный стиль примѣнялъ чужія архитектурныя формы такъ умѣло и съ такимъ вкусомъ, что создалъ произведенія, полныя чарующей художественной прелести.

Циркульноарочный романскій стиль Германіи — самый послѣдовательный изо всѣхъ мѣстныхъ романскихъ стилей; онъ всего полнѣе преодолѣлъ античныя припоминанія и съ наибольшей ясностью спаялъ древне-христіанскую традицію съ сѣверно-средневѣковымъ чувствомъ стиля въ одно новое, органическое цѣлое. Прежде всего этотъ стиль увѣренно овладѣлъ связной, составленной изъ квадратовъ системой плана, которую примѣнялъ къ дѣлу особенно часто. Въ нѣмецкихъ церквахъ связной системы основною частью плана служитъ квадратъ средокрестія; ему соотвѣтствуетъ квадратъ хора, къ которому примыкаетъ полукруглая абсида; затѣмъ, съ обѣихъ его сторонъ лежатъ два квадрата трансепта и, наконецъ, къ нему прилегаютъ квадраты, образующіе средній нефъ продольнаго корпуса (см. рис. на стр. 268). Такъ какъ боковые нефы имѣютъ вдвое меньшую ширину, чѣмъ средній нефъ, то стороны ихъ квадратовъ вдвое короче сторонъ квадратовъ средняго нефа. Эта связная система, при которой на углахъ большихъ среднихъ квадратовъ часто помѣщались толстые четырехугольные столбы, а на углахъ меньшихъ квадратовъ боковыхъ нефовъ болѣе легкія колонны, поддерживавшія поперечныя подпружныя арки (чередованіе подпоръ), въ Германіи довольно часто находила себѣ примѣненіе уже въ плоско-покрытыхъ базиликахъ; но связной, въ полномъ смыслѣ этого термина, она является только при покрытіи отдѣльныхъ квадратовъ крестовыми сводами, поднимающимися надъ чисто полуциркульными арками и поэтому предполагающими одинаковую высоту устоевъ свода, одинаковую высоту шалыгъ [1] и одинаковое арочное отверстіе (см. рис. на стр. 211). Двойные хоры и двойные трансепты и въ эту эпоху продолжаютъ въ Германіи встрѣчаться нерѣдко. Кромѣ куполообразной, но снабженной деревянными стропилами башни надъ средокрестіемъ, часто воздвигаются восточныя и западныя башни, заключающія въ себѣ лѣстницы и то имѣющія самый скромный размѣръ, то выростающія въ красивыя, высокія колокольни, покрытыя пирамидальными или двускатными крышами.

Нѣмецко-романская колонна. Съ рисунка.



Нѣмецко-романская база колонны, снабженная угловыми листками. По В. Любке.

Большинство орнаментальныхъ формъ нѣмецко-романскаго стиля мы уже встрѣчали въ ломбардскомъ искусствѣ, многія изъ этихъ

[1] Шалыга — высшая точка арки или свода.

http://luci.kiev.ua/

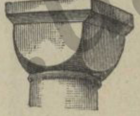
формъ — въ равеннскомъ, а нѣкоторыя даже — въ древне-сирійскомъ искусствахъ. Расчлененіе наружныхъ стѣнъ въ вертикальномъ направленіи производилось посредствомъ выступающихъ изъ стѣнной поверхности лопатокъ, изрѣдка превращавшихся въ контрфорсы, и фальшивыхъ арокъ, охватывающихъ группы оконъ и продолжающихся затѣмъ на простѣнкахъ, въ горизонтальномъ же направленіи—посредствомъ аркатурныхъ фризовъ (см. рис. на стр. 268) и тянущихся подъ карнизами маленькихъ циркульноарочныхъ галерей, покоющихся на колонкахъ. Обрамленія и выступы входныхъ дверей еще въ продолженіе всего XI столѣтія отличаются простотой. Только въ XII столѣтіи постепенно распространяются въ Германіи, проникая изъ Бургундіи, болѣе роскошныя формы порталовъ, съ идущими наискось и образующими прямоугольные уступы боковыми стѣнками, украшенными колоннами, полукруглыми валиками и, наконецъ, фигурами, и съ обдѣлкой внутреннихъ поверхностей арокъ „архивольтами".

Во внутренности достойны вниманія преимущественно формы колоннъ и сильно вытянутыхъ, приставленныхъ къ столбамъ и стѣнамъ полуколоннъ, служащихъ опорами для подпружныхъ арокъ. Стержни нѣмецко-романскихъ колоннъ, въ большинствѣ случаевъ вырубленныхъ изъ одного камня, обыкновенно суживаются кверху, подобно античнымъ колоннамъ, но только въ переходную эпоху украшаются въ срединѣ кольцами. Ихъ подножіемъ служитъ древняя аттическая база, состоящая изъ двухъ валовъ и выкружки между ними (см. верхній рис. на стр. 269). Эта база, вначалѣ чрезчуръ высокая и крутая, въ періодъ расцвѣта романскаго стиля получаетъ вновь почти классическія пропорціи и затѣмъ, сдѣлавшись упругой и гибкой, варіируется очень прихотливымъ образомъ. Пространство между четырехугольнымъ плинтомъ и нижнимъ валомъ базы заполняется скульптурнымъ украшеніемъ, принимающимъ иногда форму животнаго или головы животнаго, а позже преимущественно форму красиво-изогнутаго листа — такъ называемаго „грифа" или „углового листка" (см. нижній рис. на стр. 269). Что касается до капителей, то подражающая коринѳской капитель съ мотивомъ аканѳа, свойственная каролингскому времени, становится все болѣе и болѣе рѣдкой. Около 1050 г., т. е. именно въ то время, съ котораго мы начинаемъ нашъ обзоръ нѣмецко-романскаго искусства, „въ Германіи — какъ выражается Дегіо — повсемѣстно угасаютъ античныя припоминанія". Отдѣльныя исключенія только подтверждаютъ эту истину. Средневѣковая лиственная чашевидная капитель, изъ разновидностей которой особенной любовью пользовалась орнаментированная мотивами лиственныхъ почекъ, принадлежитъ въ Германіи къ числу заимствованныхъ формъ, взятыхъ переходнымъ стилемъ изъ Франціи. Въ разгаръ романской эпохи, въ нѣмецкой архитектурѣ господствуетъ кубовидная капитель. Хотя возможно, что эта капитель появилась въ Ломбардіи раньше, чѣмъ въ Германіи, гдѣ, тѣмъ не менѣе, мы встрѣтили ее уже въ построен-

http://luckiev.ua/

ной Бенвардомъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ (см. стр. 123), однако, ни въ какой другой странѣ она не получила столь широкаго распространенія, какъ въ Германіи. Кубообразная въ верхней и полусферическая въ нижней своей половинѣ, она отлично приспособлена къ тому, чтобы служить посредствующимъ звеномъ между четырехугольной абакой и круглымъ стержнемъ колонны (см. рис. на этой стр.). Будучи доступна для различныхъ измѣненій въ деталяхъ, кубовидная капитель представляетъ поверхности, пригодныя для пластической и живописной орнаментаціи; эти поверхности украшаются то элементами древней геометрической орнаментики, то человѣческими и животными фигурами, то стилизованными растительными мотивами, почерпнутыми все еще изъ сокровищницы античныхъ формъ.

Наконецъ, въ Германіи легко прослѣдить, какую роль играла въ романской архитектурѣ полихромія. Что потолки и внутреннія стѣнныя поверхности обыкновенно съ самаго начала предполагались окрашенными — достаточно убѣдительно доказываютъ сохранившіяся въ Германіи романскія росписи стѣнъ и потолковъ. Колонны съ ихъ базами и капителями, скульптуры, украшавшія внутренность церквей, подпружныя арки и ихъ подпоры также блистали красками, о чемъ съ очевидностью свидѣтельствуютъ сохранившіеся слѣды этихъ послѣднихъ; но тамъ, гдѣ употреблялись въ дѣло цвѣтныя горныя породы, какъ, напримѣръ, въ гильдесгеймской церкви св. Михаила, напоминающей въ этомъ отношеніи флорентійскую церковь Санъ-Миніато и пизанскій соборъ, — надо видѣть исключенія изъ общаго правила; такихъ исключеній, можно думать, было больше, чѣмъ теперь полагаютъ. Въ наружности церквей обыкновенно раскрашивались только порталы и ихъ скульптуры. Въ романское время еще не совершился переходъ отъ полихромной архитектуры (и пластики) къ одноцвѣтной, но онъ могъ уже быть подготовленъ кое-гдѣ.



Нѣмецко-романская кубическая скошенная капитель. Съ рисунка.

Свой обзоръ произведеній романскаго зодчества въ Германіи, непосредственно примыкающаго къ зодчеству оттоновскаго времени, мы начинаемъ съ древне-саксонскихъ странъ, включая сюда, съ одной стороны, Вестфалію, съ другой—Тюрингію и нынѣшнее королевство Саксонію.

Плоско-покрытыя базилики съ двумя хорами именно въ этихъ мѣстностяхъ сохранились въ образцовыхъ сооруженіяхъ. Какъ на ихъ примѣръ, можно указать прежде всего на церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. Постройка Бернварда (см. стр. 121) сгорѣла въ 1034 г., а нынѣшняя церковь освящена въ 1186 г. Планъ этой церкви, съ ея трансептами, остался прежній; вѣроятно, не подверглась существенному измѣненію и ея архитектура. Подпоры продольнаго корпуса чередуются такимъ образомъ (см. рис. на стр. 272), что за каждымъ столбомъ слѣдуютъ

http://lucl.kiev.ua/

двѣ колонны съ аттическими базами, которыя снабжены угловыми листками, и съ богато украшенными листвою кубовидными капителями. Въ трансептахъ устроены просторныя, очень живописныя эмпоры. Сильно-вытянутый западный хоръ имѣетъ снаружи, непринадлежащій собственно

Внутренность церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. Съ фотографіи I. Нёринга въ Любекѣ.

самой церкви, круговой обходъ, напоминающій собою планъ церкви санктъ-галленскаго аббатства (см. стр. 115 и 118). Восточный хоръ, торжественно-мрачный и также очень длинный, начатъ постройкой въ XII столѣтіи; на продолженіи малыхъ нефовъ онъ снабженъ боковыми абсидами. Все зданіе, увѣнчанное шестью башнями, отличается роскошью своей внутренней раздѣлки и благородствомъ пропорцій. Облицовка многихъ

http://luck.kiev.ua/

стѣнныхъ поверхностей, какъ внутри, такъ и снаружи, рядами краснаго и бѣлаго камня сообщаетъ этой церкви эффектную колоритность, какая не всегда достигается посредствомъ раскраски.

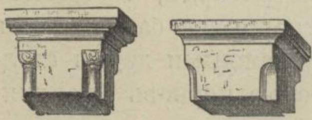
Бернвардовская церковь св. Михаила оказала широко распространенное вліяніе на храмоздательство въ старо-саксонскихъ земляхъ. Такой же двойной хоръ и то же чередованіе подпоръ мы находимъ въ гильдесгеймскомъ соборѣ (1122—90) и въ церкви св. Годегарда (1133—72), также въ Гильдесгеймѣ. Но двойной трансептъ и большое число башенъ церкви св. Михаила не нашли подражанія себѣ въ Саксоніи; здѣсь обыкновенно только западный фасадъ снабженъ одной или двумя башнями. Впрочемъ, красивая церковь св. Годегарда — единственная изъ романскихъ церквей Германіи, имѣющая французское устройство хора, съ полукруглымъ обходомъ на колоннахъ и пятью абсидами; мы знаемъ, что строитель этой церкви, епископъ Бернвардъ, совершилъ путешествіе во Францію. Крестообразную, плоско покрытую базилику, въ системѣ опоръ которой, равнымъ образомъ, между каждыми двумя столбами помѣщено по двѣ колонны, представляетъ собою церковь Кведлинбургскаго замка (1070 — 1129); крутыя базы ея колоннъ еще лишены грифовъ, а кубовидныя капители чередуются съ воронкообразными, украшенными причудливыми изображеніями.

Правильное чередованіе столбовъ и колоннъ усвоено въ Саксоніи многими, по большей части небольшими церквами. Первымъ примѣромъ такого рода церквей была церковь въ Гернроде (см. стр. 120); за нею послѣдовала церковь въ Геклингенѣ (около 1117 — 1170). Здѣсь базы колоннъ уже снабжены грифами, внѣшность зданія украшена аркатурными фризами и лопатками и имѣются три восточныя абсиды: одна абсида хора и по абсидѣ на крыльяхъ трансепта. Базилики съ однѣми только колоннами рѣдки въ Саксоніи. Если гдѣ-либо въ ней онѣ и встрѣчаются, то это указываетъ на связь ихъ строителей со Швабіей, въ которой такія церкви преобладали. Изъ зданій этого типа должно указать на роскошный гамерслебенскій соборъ съ его восточными башнями, съ тремя абсидами на концахъ трехъ нефовъ одинаковой длины и съ колоннами, обильно украшенными скульптурой. Къ числу великолѣпнѣйшихъ романскихъ церковныхъ построекъ Германіи, вѣроятно, принадлежала пришедшая въ развалины, но все еще прелестная бенедиктинская церковь въ Паулинцеллѣ (1105—1119)—плоско покрытая колонная базилика, изъ пяти восточныхъ абсидъ которой двѣ находятся на вѣтвяхъ трансепта, тогда какъ ея западное окончаніе составлялъ роскошный, прибавленный впослѣдствіи (1163—95), притворъ, уставленный столбами. Въ старой Саксоніи встрѣчаются также и базилики исключительно со столбами. Эти церкви даютъ возможность прослѣдить, какъ измѣнялась въ романскомъ стилѣ форма столба. Простые четырехгранные столбы мы находимъ напр. въ бременскомъ соборѣ (около 1050 г.), въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (1135—1146), и въ красивой (заложенной также въ 1135 г.)

http://nbuv.kiev.ua/

церкви Кенигслуттера, хоръ и трансептъ которой, съ ихъ циркульно-арочными, лишенными нервюръ, крестовыми сводами, представляютъ уже переходъ къ устройству сводчатыхъ базиликъ. Болѣе развитую и изящную форму столбовъ, со скошенными углами (какъ въ Гернроде; см. рис. б на этой стр.) или съ угловыми колоннами (какъ въ Геклингенѣ; см. рис. а на этой стр.), мы находимъ въ славящейся своими скульптурами церкви вексельбургскаго замка (1174—1184), имѣвшей первоначально плоскій деревянный потолокъ, и въ цистерціанской церкви въ Бюргелинѣ, близъ Іены (1133 — 1199), остатки которой — одна изъ самыхъ живописныхъ руинъ въ Германіи.

Базилики со столбами преобладали въ **Вестфаліи**, гдѣ только въ нѣкоторыхъ небольшихъ церквахъ пары стройныхъ колоннъ чередуются со столбами. Это пристрастіе вестфальскаго церковнаго зодчества къ столбовой базиликѣ имѣетъ связь съ опытами сводчатаго покрытія, сдѣланными въ Вестфаліи (см. стр. 120) раньше, чѣмъ въ восточныхъ частяхъ старой Саксоніи. Типичная особенность внутренней архитектуры вестфальскихъ романскихъ церквей — ихъ зальная форма (три нефа одинаковой вышины), сдѣлавшаяся въ нихъ обычной уже со времени постройки вышеупомянутой небольшой капеллы св. Варѳоломея, въ Падерборнѣ (см. стр. 120). Для внѣшности этихъ церквей характерны ихъ суровые, увѣнчанные одной башней, западные фасады. Падерборнскій соборъ представляетъ собою крестообразную церковь зальной системы, съ прямо-срѣзаннымъ хоромъ и съ массивной четырегранной башней; минденскій соборъ — такая же крестообразная церковь зальной системы съ готическимъ хоромъ и романской западной башней. Соборъ (св. Патрокла) въ Зёстѣ первоначально былъ базиликой со столбами; его западный фасадъ съ красивой башней и со сводчатой галлереей вровень съ землею напоминаетъ скорѣе ратушу, чѣмъ церковь.



Капители столбовъ въ церквахъ Геклингена (а) и Гернроде (б). Съ рисунка.

Наконецъ, изъ сводчатыхъ базиликъ связнаго плана со столбами (см. стр. 121) самая замѣчательная въ Саксоніи — брауншвейгскій соборъ (1173 — 94), который, несмотря на нѣкоторыя позднѣйшія готическія добавленія, въ томъ видѣ, какъ онъ былъ освященъ въ 1227 г., представляетъ романскій стиль во всей его чистотѣ. Всѣ части этого собора строго соразмѣрены и составляютъ одно гармоничное цѣлое. Надъ нерасчлененнымъ западнымъ фасадомъ поднимаются двѣ восьмигранныя башни. Внутренность собора любопытна по своей богатой, хорошо сохранившейся, росписи.

Полное покрытіе церквей сводами скоро привело и въ Саксоніи къ образованію переходнаго стиля. Саксонскія постройки этого стиля — романскія въ планѣ уже потому, что продолжаютъ принадлежать къ

связной системѣ. Но хоры, стѣны которыхъ впервые въ Германіи подпираются контрфорсами, въ нихъ часто многоугольные, и во внутренней архитектурѣ этихъ церквей встрѣчается стрѣльчатая арка, тогда какъ порталы и окна остаются вѣрными полуциркульной аркѣ. Полуколонны столбовъ, часто охваченныя въ срединѣ стержня кольцомъ, имѣютъ еще аттическія базы съ угловыми листками, но кубовидная капитель уступаетъ свое мѣсто чашевидной, украшенной листьями.

Какъ на образцовое сооруженіе этого рода должно указать прежде всего на четырехбашенный наумбургскій соборъ, двойной хоръ котораго

Внутренность наумбургскаго собора. Съ фотографіи Карла Кёнига, въ Наумбургѣ.

былъ реставрированъ въ готическое время. Французское вліяніе здѣсь не подлежитъ сомнѣнію. Въ средней части зданія, освященной въ 1242 г., стрѣльчатоарочные крестовые своды еще лишены нервюръ (см. рис. на этой стр.), главные столбы расчленены четырьмя полуколоннами и четырьмя угловыми колоннами, а капители украшены изящно вырѣзанными листьями. Главными саксонскими постройками этого стиля являются также церковь Богоматери, въ Арнштадтѣ, въ которой столбы соединены съ выступающими изъ нихъ полуколоннами и съ угловыми колоннами посредствомъ колецъ, и соборъ въ Гальберштадтѣ, въ частяхъ котораго, сооруженныхъ между 1181 и 1220 гг., выказывается вліяніе ланскаго собора (см. стр. 241). Въ восточной части гальберштадскаго собора характеренъ многоугольный хоръ съ внутреннимъ обходомъ, въ западной

части — средній фронтонъ, роза и стрѣльчатый порталъ на украшенномъ, однако, еще полуциркульно-аркатурными фризами фасадѣ, изъ котораго выростаютъ вверхъ двѣ саксонскія четырехгранныя башни. Огромное значеніе въ исторіи введенія въ Германіи готическаго стиля имѣетъ постепенное преобразованіе магдебургскаго собора. Старое оттоновское зданіе (см. стр. 126) было въ 1207 г. совершенно уничтожено пожаромъ. Около 1208 или 1209 г. была начата новая постройка, сперва романскимъ зодчимъ, который далъ хору французское устройство, съ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ, но все остальное въ сооруженіи началъ возводить въ старомъ стилѣ. Вѣроятно, только около 1220 г.—въ чемъ мы соглашаемся съ Гольдшмидтомъ—этого зодчаго смѣнилъ мастеръ, который изъ французскихъ архитектурныхъ образцовъ подражалъ преимущественно ланскому собору, но еще плохо владѣлъ готическими формами. Ему принадлежалъ прежній западный порталъ, скульптуры котораго мы будемъ разсматривать ниже. Но нѣсколько лѣтъ спустя мѣсто этого неискуснаго въ готикѣ строителя занялъ опытный готическій зодчій, который и окончилъ сооруженіе собора въ его существенныхъ чертахъ и нынѣшнихъ благородныхъ формахъ.

Самыя красивыя в е с т ф а л ь с к і я зданія п е р е х о д н а г о с т и л я находятся въ Оснабрюкѣ и въ Мюнстерѣ. Оснабрюкскій соборъ, сооружавшійся приблизительно съ 1220 г. по 1250 г., сводчатая столбовая базилика, съ восьмигранной башней надъ средокрестіемъ и съ двумя западными четырехгранными башнями, во внутренности своей уставленная толстыми, сильно-расчлененными главными столбами и тонкими побочными столбами, поддерживающими стрѣльчатыя аркады, производитъ впечатлѣніе величавой, суровой силы. Снаружи этотъ соборъ украшенъ романскими аркатурными фризами, а верхній ярусъ его средняго нефа между его циркульноарочными окнами раздѣланъ весь фальшивыми аркадами, опирающимися на изящныя колонки. Подобный мотивъ повторяется на наружныхъ стѣнахъ грандіознаго, имѣющаго два хора и два трансепта, мюнстерскаго собора, въ которомъ связная система столбовой романской базилики сообщаетъ внутренности благородство и просторъ. Средній нефъ продольнаго корпуса этого храма раздѣленъ лишь на два обширныхъ компартимента. Кромѣ широкихъ стрѣльчатыхъ арокъ, въ аркадахъ, поддерживаемыхъ главными столбами, вездѣ еще царитъ циркульная арка. Восточный хоръ — многоугольный. По бокамъ прямо-срѣзаннаго западнаго хора стоятъ двѣ башни. Этотъ соборъ — самое оригинальное зданіе въ Вестфаліи и одно изъ самыхъ оригинальныхъ во всей Германіи.

Въ развитіи переходнаго стиля также и въ Германіи, особенно въ саксонскихъ земляхъ, немаловажное участіе принимали ц и с т е р ц і а н е (см. стр. 220). Они ввели прямое окончаніе хора, простое сводчатое покрытіе, при которомъ стала рано употребляться стрѣльчатая

http://luci.kiev.ua/

арка, и стѣнные кронштейны, какъ подставки для служебныхъ колоннъ; они упраздняли башни, совершенно изгнанныя изъ цистерціанской церковной архитектуры съ 1157 г. Древнѣйшей цистерціанской постройкой въ Германіи была церковь въ Альтенкампѣ, близъ Кёльна, воздвигнутая въ 1122 г. и снабженная восточными башнями, на которыя въ то время еще не было наложено запрещенія. Но вскорѣ затѣмъ появляются въ древне-саксонскихъ мѣстахъ довольно характерныя цистерціанскія церкви. Образцами зданій этого рода могутъ служить монастырскія церкви въ Маріенталѣ, близъ Гельмштедта, въ Маріенфельдѣ и въ Локкумѣ, въ Вестфаліи. Но самая интересная цистерціанская церковь древней Саксоніи находится въ Риддагсгаузенѣ, близъ Брауншвейга. Въ ней особенно оригиналенъ прямо-срѣзанный хоръ, окруженный болѣе низкимъ, сравнительно съ нимъ, обходомъ съ вѣнцомъ еще болѣе низкихъ четырехугольныхъ капеллъ. Нельзя, однако, сказать, чтобы этотъ переходъ старо-французскаго кругового обхода, съ его капеллами, расположенными по радіусамъ, въ четырехугольную форму производилъ особенно пріятное впечатлѣніе на зрителя.

Въ Саксоніи, такъ же, какъ и въ другихъ нѣмецкихъ странахъ, нѣтъ недостатка и въ памятникахъ гражданской архитектуры, относящихся къ разсматриваемому времени, особенно — въ жилыхъ постройкахъ. Объ нихъ писали Эссенвейнъ, Альвинъ Шульцъ, Пиперъ и Симонъ. Формы, выработанныя церковнымъ зодчествомъ, были перенесены принцами, рыцарями и горожанами въ архитектуру ихъ дворцовъ, замковъ, ратушей и частныхъ домовъ, и это развитіе гражданскаго зодчества нерѣдко шло параллельно съ церковнымъ и приводило къ оригинальнымъ новообразованіямъ. Остатки собственно гражданскихъ построекъ романской эпохи въ Саксоніи, гдѣ жилые дома въ ту пору строились еще изъ дерева, встрѣчаются рѣдко. Можно, однако, указать на городскую аптеку въ Зальфельдѣ, какъ на прелестное, чисто-романское каменное зданіе этой поры. Зато древняя Саксонія богата развалинами рыцарскихъ и княжескихъ замковъ. Разсмотрѣніе рыцарскихъ укрѣпленныхъ замковъ мы предоставляемъ изслѣдователямъ-спеціалистамъ, но не можетъ обойти молчаніемъ императорскихъ дворцовъ и княжескихъ замковъ. Самый древній и величественный изъ нихъ — императорскій дворецъ въ Госларѣ, начатый постройкой при Генрихѣ II и расширенный Генрихомъ III около 1046 г.; однако, сохранившееся зданіе, возобновленное и декорированное заново въ XIX столѣтіи, возникло, быть можетъ, только въ срединѣ XII вѣка. Нижній этажъ занятъ невысокими помѣщеніями съ коробовыми сводами. Верхній этажъ состоитъ изъ просторныхъ залъ съ плоскими потолками. На его лицевой сторонѣ продѣлано семь тройныхъ циркульноарочныхъ оконъ. Средину занимаетъ огромное главное окно, раздѣленное на части въ горизонтальномъ направленіи; съ обѣихъ его сторонъ находится по

http://luclkiev.ua/

три близко прилегающихъ одно къ другому тройныхъ циркульноарочныхъ окна. На высотѣ второго этажа, съ боку, пристроена терраса, на которую ведутъ широкія открытыя лѣстницы. Богаче декорированъ дворецъ Генриха Льва, въ Брауншвейгѣ. Эта массивная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящная постройка зальной системы, принадлежащая, приблизительно, 1166—72 гг., воздвигнутая на мѣстѣ стараго гвельфскаго замка Данкварде-роде, много потерпѣла отъ непріятельскихъ нашествій и была реставрирована въ XIX столѣтіи, причемъ возстановлены не только главный залъ, но и жилыя комнаты и соединительная галерея между замкомъ и находящимся къ югу отъ него соборомъ; лежащая въ развалинахъ башня, вѣроятно, принадлежала двухъ-этажной капеллѣ замка. Площадь брауншвейгскаго замка, въ срединѣ которой стоитъ бронзовый левъ, еще и теперь переноситъ насъ прямо въ цвѣтущую пору нѣмецко-романскаго стиля. Особеннаго вниманія заслуживаетъ замокъ Вартбургъ, близъ Эйзенаха, живописно расположенный на значительной высотѣ и окруженный лѣсомъ — резиденція тюрингенскихъ ландграфовъ. Онъ былъ заложенъ въ 1067 г. Людвигомъ Скакуномъ и черезъ столѣтіе послѣ того, расширенъ Людвигомъ III. Въ нынѣшнемъ роскошно реставрированномъ замкѣ старое перемѣшано съ новымъ. Главный залъ находится въ третьемъ этажѣ. Богатство фантазіи и чистота работы, свойственныя саксонскимъ каменщикамъ разсматриваемой эпохи, выказываются вполнѣ не только въ общей архитектоникѣ этого зданія, но и во многихъ отдѣльныхъ его формахъ, каковы, напр., фантастическія животныя капители нѣкоторыхъ изъ зальныхъ и оконныхъ колоннъ, расположенныхъ то красивыми группами, то поодиночкѣ или попарно. Изъ двухъ-этажныхъ замковыхъ капеллъ романской эпохи самая роскошная и красивая находится въ Фрейбургѣ на Унштрутѣ. Нижній этажъ ея еще чисто-романскій, а верхній построенъ въ очень граціозномъ переходномъ стилѣ; четыре стройныя, свободно-стоящія колонны, окружающія центральный столбъ, связаны подпружными арками съ четырьмя полуколоннами, поставленными по угламъ. Эти подпружныя арки усажены зубцами, которые мы въ правѣ отнести къ числу мотивовъ, заимствованныхъ отъ арабской архитектуры въ эпоху крестовыхъ походовъ. „Ребра крестовыхъ сводовъ, — говоритъ Лотцъ, — своимъ соединеніемъ образуютъ какъ бы свѣшивающійся цвѣтокъ“.

Въ романскихъ жилыхъ постройкахъ старой Саксоніи мы находимъ почти всѣ отдѣльные мотивы, встрѣчающіеся въ нѣмецкомъ церковномъ и гражданскомъ зодчествѣ разсматриваемаго времени. Къ полуциркульной аркѣ кое-гдѣ присоединяется уже трехлопастная арка въ видѣ листа клевера; простыя колонны въ галереяхъ и по сторонамъ оконъ иногда удваиваются, причемъ ставятся или рядомъ, или (какъ въ Вартбургѣ) одна позади другой. Обычная кубовидная капитель въ нѣкоторыхъ случаяхъ уступаетъ свое мѣсто лиственной капители, развивающейся, какъ новая романская форма, на основѣ древней коринѳской капители.

http://luci.kiev.ua/

Въ орнаментаціи на ряду съ древней плетенкой продолжаетъ встрѣчаться стилизованный въ романскомъ духѣ микенскій растительный завитокъ (см. т. I, стр. 250), усаженный попеременно полупальметтами и листьями. Рѣдко въ саксонско-романскомъ стилѣ попадается зигзагъ, принадлежащій, однако, къ числу тѣхъ мотивовъ, которые народъ и каждая эпоха изобрѣтаютъ сами собой.

Б. Саксонская и вестфальская пластика романской эпохи.

Скульптуры, исполненныя въ оттоновское время въ Гильдесгеймѣ при епископѣ Бернвардѣ (см. стр. 156), представляются при свѣтѣ всемірной исторіи искусства поздне-осенними, полуварварскими отпрысками искусства греко-римскаго. Появленіе этихъ скульптуръ на германской почвѣ дѣлаетъ большую честь художественному чувству нѣмецкихъ іерарховъ того времени, но оно не повлекло за собою дальнѣйшаго органическаго развитія. Вслѣдъ за поздней осенью античности въ исторіи нѣмецкой пластики неизбѣжно наступила зима, длившаяся до той поры, пока не стали пробиваться на мѣстной почвѣ новые, весенніе ростки и въ то же время не повѣяло весеннимъ воздухомъ изъ Франціи.

Нѣмецкая пластика XII столѣтія, которая не можетъ быть сравниваема со своей французской сестрой, еще бѣдна выдающимися монументальными произведеніями: ея успѣхи начинаются только въ XIII вѣкѣ. Зато въ Германіи въ большемъ числѣ, чѣмъ во Франціи, сохранились отъ всей романской эпохи каменные и бронзовые надгробные памятники, украшенные рельефами, деревянныя и бронзовыя церковныя двери, большія деревянныя распятія и, наконецъ, мелкія металлическія издѣлья. Исторія средневѣковой нѣмецкой пластики, изученіе которой, благодаря трудамъ Шназе, Любке, Боде и болѣе молодыхъ ученыхъ, Шмарсова, Гольдшмидта, Фогта, Газака, Клемена и Б. Риля,—въ послѣднія десятилѣтія значительно подвинулось впередъ, представляетъ множество любопытныхъ фактовъ и интересныхъ ступеней развитія.

Вторая половина XI столѣтія видѣла также и въ верхней и нижней Саксоніи глубочайшій упадокъ скульптуры. Послѣднимъ отголоскомъ оттоновскаго вѣка является передъ нами барельефный портретъ короля Рудольфа Швабскаго († 1080 г.) на его бронзовой надгробной плитѣ въ мерзебургскомъ соборѣ, исполненный чисто, но жестко. Болѣе позднее по стилю произведеніе — бронзовое паникадило епископа Гезило († 1079) въ гильдесгеймскомъ соборѣ, древнѣйшее и самое большое изъ кругообразныхъ паникадилъ, общая форма которыхъ символизируетъ небесный Іерусалимъ: его ободъ представляетъ собою зубчатую стѣну; зубцамъ данъ видъ башенокъ, въ родѣ балдахиновъ, на которыхъ стоятъ фигуры святыхъ.

Развитіе саксонской скульптуры отъ 1100 г. до 1220 г. Гольдшмидтъ прослѣдилъ чрезъ три стилистическія фазы. Первая фаза, продол-

http://luckiev.ua/

жающаяся приблизительно до 1190 г., характеризуется весьма очевиднымъ упадкомъ. Фигуры и группы фигуръ кажутся окоченѣлыми, головы изваяны жестко, безжизненны; пластическую моделировку складокъ одежды и отдѣльныхъ формъ лица и рукъ замѣняютъ одни лишь нацарапанные контуры; движенія угловаты, схематичны, на экспрессію нѣтъ и намека. Къ этой ступени развитія относятся нѣкоторыя произведенія монументальной пластики во внутренности древне-саксонскихъ церквей, каковы, напр., въ нартексѣ (который одинъ только и сохранился) госларскаго собора изваянныя изъ стукка фигуры императора и императрицы, Богоматери и трехъ святыхъ; въ южномъ боковомъ нефѣ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ, въ трехугольныхъ пространствахъ между арками — лѣпныя изображенія девяти сильно-вытянутыхъ женскихъ фигуръ, олицетворяющихъ собою, какъ явствуетъ изъ надписей на „бандероляхъ", заповѣди блаженства; на балюстрадѣ западныхъ эмпоръ монастырской церкви въ Грёнингенѣ, близъ Гальберштадта, — Христосъ на радугѣ (см. рис. на этой стр.) и двѣнадцать апостоловъ, фигуры которыхъ задуманы уже болѣе пластично, но исполнены все еще очень сухо. Изъ надгробныхъ изваяній сюда относятся три древнѣйшихъ памятника аббатиссъ въ кведлинбургской церкви; къ этимъ памятникамъ близокъ по манерѣ исполненія нѣсколько болѣе зрѣлый по композиціи бронзовый надгробный памятникъ архіепископа веттинскаго Фридриха († 1115), въ магдебургскомъ соборѣ, считавшійся прежде памятникомъ жившаго столѣтіемъ позже гизельскаго епископа того же имени. Изъ прочихъ саксонскихъ литыхъ бронзовыхъ издѣлій разсматриваемаго времени къ той же ступени развитія относятся отлитыя между 1152 и 1156 гг. въ магдебургской литейной бронзовыя доски, которыми обложены такъ называемыя „Корсунскія врата" Софійскаго собора въ Новгородѣ. Болѣе удачны, чѣмъ ихъ богатыя фигурами изображенія библейскихъ и миѳологическихъ сценъ, отдѣльныя фигуры святыхъ, изъ которыхъ одна, фигура епископа, очень близко напоминаетъ вышеупомянутую фигуру виттинскаго епископа Фридриха на его памятникѣ въ Магдебургѣ. Нѣсколько спокойнѣе и яснѣе композиція восемнадцати бронзовыхъ рельефовъ съ сюжетами изъ житія св. Адальберта, на дверяхъ гнезенскаго собора. Лучшее изъ литыхъ изъ бронзы саксонскихъ круглыхъ скульптуръ того времени—-бронзовый

Христосъ, рельефъ на балюстрадѣ западныхъ эмпоръ монастырской церкви въ Грёнингенѣ, близъ Гальберштадта. По Ад. Гольдшмидту.

http://...kiev.ua/

левъ съ раскрытой пастью, поставленный Генрихомъ Львомъ, въ 1166 г., на площади брауншвейгскаго замка, какъ знакъ владычества этого государя. Формы этого льва — тяжелыя и жесткія; грива состоитъ изъ чешуйчатыхъ прядей, напоминающихъ собой начатки искусства на далекомъ Востокѣ; тѣмъ не менѣе, на фонѣ старинныхъ построекъ, которыми окружено это изваяніе, оно производитъ внушительное впечатлѣніе.

Приблизительно съ 1190 г. въ нѣмецкой скульптурѣ проявляются новыя теченія. Въ ней становится замѣтнымъ стремленіе къ правдѣ и свободѣ, къ бо̀льшей жизненности и пластической округленности. Лица становятся характернѣе и выразительнѣе, фигуры болѣе округленными, благородными и подвижными; глубже врѣзанныя складки одеждъ располагаются болѣе смѣло, дѣлаются волнистыми и оживленными. Что эти отдѣльныя черты бо̀льшей свободы наблюдаются въ мелкихъ произведеніяхъ византійской пластики, восходящихъ, въ свою очередь, къ античнымъ образцамъ, доказалъ Гольдшмидтъ чрезъ сличеніе мотивовъ драпировки въ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефахъ съ аналогичными мотивами на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (см. рис. на этой стр.).

Мотивы драпировки одного изъ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефовъ (а) и фигуръ на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (б, в, г). По Ад. Гольдшмидту.

Но это сличеніе доказываетъ также, что саксонская пластика во второй романской фазѣ своего развитія, обнимавшей собою періодъ времени между 1190 и 1210 гг., стремилась посредствомъ бо̀льшей рельефности и бо̀льшей подвижности выражать свое собственное художественное чувство, а заимствуя византійскіе мотивы—подвергала ихъ самостоятельной переработкѣ.

Главное произведеніе саксонской монументальной каменной пластики этого направленія — только-что упомянутыя нами скульптуры на загородкахъ хора церкви Богоматери въ Гальберштадтѣ, отчасти сохранившія свою первоначальную раскраску. На одной сторонѣ изваянъ Христосъ во славѣ, среди шести апостоловъ; на другой сторонѣ — Богоматерь, съ волосами, заплетенными въ длинныя косы, окруженная остальными шестью апостолами. Въ Гильдесгеймѣ къ этимъ скульптурамъ близки по стилю огромные, частью еще сохранившіе свою окраску, рельефы штукатурныхъ хоровыхъ загородокъ въ церкви св. Михаила, а именно—фигуры, величиною больше, чѣмъ въ натурѣ, Спасителя, Богоматери и апостоловъ на наружныхъ сторонахъ, и болѣе изящныя фигуры ангеловъ на внутреннихъ сторонахъ. Не

http://lucl.kiev.ua/

меньшей монументальностью отличается погрудное изображенiе Спасителя между епископами Годегардомъ и Епифанiемъ, въ тимпанѣ сѣвернаго портала церкви св. Годегарда. При исполненiи всѣхъ этихъ произведенiй саксонская пластика свободно пользовалась византiйскими типами и мотивами драпировокъ. Ко второй ступени развитiя романско-саксонскаго стиля принадлежатъ также нѣкоторыя любопытныя надгробныя изваянiя: одинъ изъ кведлинбургскихъ памятниковъ аббатиссъ, а именно—аббатиссы Агнессы, умершей въ 1203 г.; въ склепѣ гильдесгеймскаго собора — памятникъ епископа Аделога (см. рис. на этой стр.), старательно изваянная голова котораго дышетъ уже индивидуальной жизнью; въ магдебургскомъ соборѣ — болѣе позднее бронзовое изваянiе епископа, котораго до сей поры ошибочно принимали за Фридриха, епископа веттинскаго.

Надгробный камень епископа Аделога, въ склепѣ гильдесгеймскаго собора. По Ад. Гольдшмидту.

Къ числу особенно выдающихся литыхъ изъ бронзы издѣлiй саксонской художественной промышленности относятся церковные подсвѣчники, ножки которыхъ обыкновенно украшены фигурами людей и животныхъ. Между ними достойна вниманiя фигура iудея, держащаго въ своихъ рукахъ два свѣтильника, въ эрфуртскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 283). Довольно часто встрѣчаются также мѣдныя купели; изъ нихъ особенно славится купель гильдесгеймскаго собора, богато украшенная рельефами; ножками для нея служатъ фигуры четырехъ райскихъ рѣкъ.

Третья фаза развитiя романскаго скульптурнаго стиля въ Саксонiи падаетъ на время между 1210 и 1230 гг. Въ ней мы должны различать нацiонально-нѣмецкое направленiе и направленiе, проникнутое французскимъ влiянiемъ. Нацiонально-нѣмецкое направленiе, которое мы разсмотримъ сначала, характеризуется самостоятельнымъ развитiемъ предшествующей фазы въ сторону все бо̀льшей и бо̀льшей индивидуализацiи чертъ лица, а также въ сторону все болѣе и болѣе подвижной укладки драпировокъ, достигаемой сходящимися подъ угломъ складками и смятыми краями одежды, въ остальныхъ частяхъ нерѣдко уложенной еще спокойно.

Изъ скульптуръ, украшающихъ собою произведенiя архитектуры, сюда относятся удивительно гармонирующiе съ архитектурой крылатые ангелы въ пазухахъ аркадъ, въ геклингенской церкви, и фигуры каѳедры новой церкви, въ Госларѣ. Но лучшiя стороны этого стиля выказываются въ рядѣ величественныхъ надгробныхъ изва-

ній. Къ числу наиболѣе выдающихся средневѣковыхъ нѣмецкихъ художественныхъ произведеній этого рода принадлежатъ: надгробный памятникъ Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 284), и памятникъ маркграфа Оттона и его супруги, въ церкви вексельбургскаго замка. На обоихъ памятникахъ супругъ и супруга изображены спокойно лежащими на спинѣ, другъ подлѣ друга; ихъ головы покоятся на подушкахъ, подъ ихъ ногами—подставки, какъ-будто фигуры стоятъ, а не лежатъ; какъ въ томъ, такъ и въ другомъ памятникѣ, супругъ держитъ въ правой рукѣ модель построенной имъ церкви, а у супруги надѣта на головѣ, поверхъ покрывала, діадема. Въ вексельбургскомъ памятникѣ больше индивидуальныхъ, портретныхъ чертъ, но брауншвейгскій, болѣе поздній памятникъ (онъ исполненъ около 1227 г.), благороднѣе и изящнѣе по формамъ. Наконецъ, какъ на третье произведеніе подобнаго рода, слѣдуетъ указать на памятникъ Випрехта Гройча, въ церкви Пегау.

Бронзовая фигура еврея — подсвѣчникъ въ эрфуртскомъ соборѣ. Съ фотографіи Биссингера, въ Эрфуртѣ.

Изъ металлическихъ издѣлій этого стиля достойна быть упомянутой серебряная золоченая мощехранительница, въ ризницѣ церкви кведлинбургскаго замка. На ея крышкѣ изображено Распятіе, а на боковыхъ стѣнкахъ — апостолы, сидящіе на тронахъ передъ романскими аркадами.

На ряду съ этимъ стилемъ первой трети XIII-го столѣтія, національно-нѣмецкимъ, несмотря на то, что ему присущи нѣкоторыя византійскія черты, приблизительно съ 1220 г. появляется другое направленіе, находящееся подъ вліяніемъ французскаго искусства и распространяющееся изъ Магдебурга. Проводникомъ этого направленія былъ упомянутый нами (см. стр. 276) второй строитель магдебургскаго собора, тотъ „неискусный готическій мастеръ“, западный порталъ котораго,

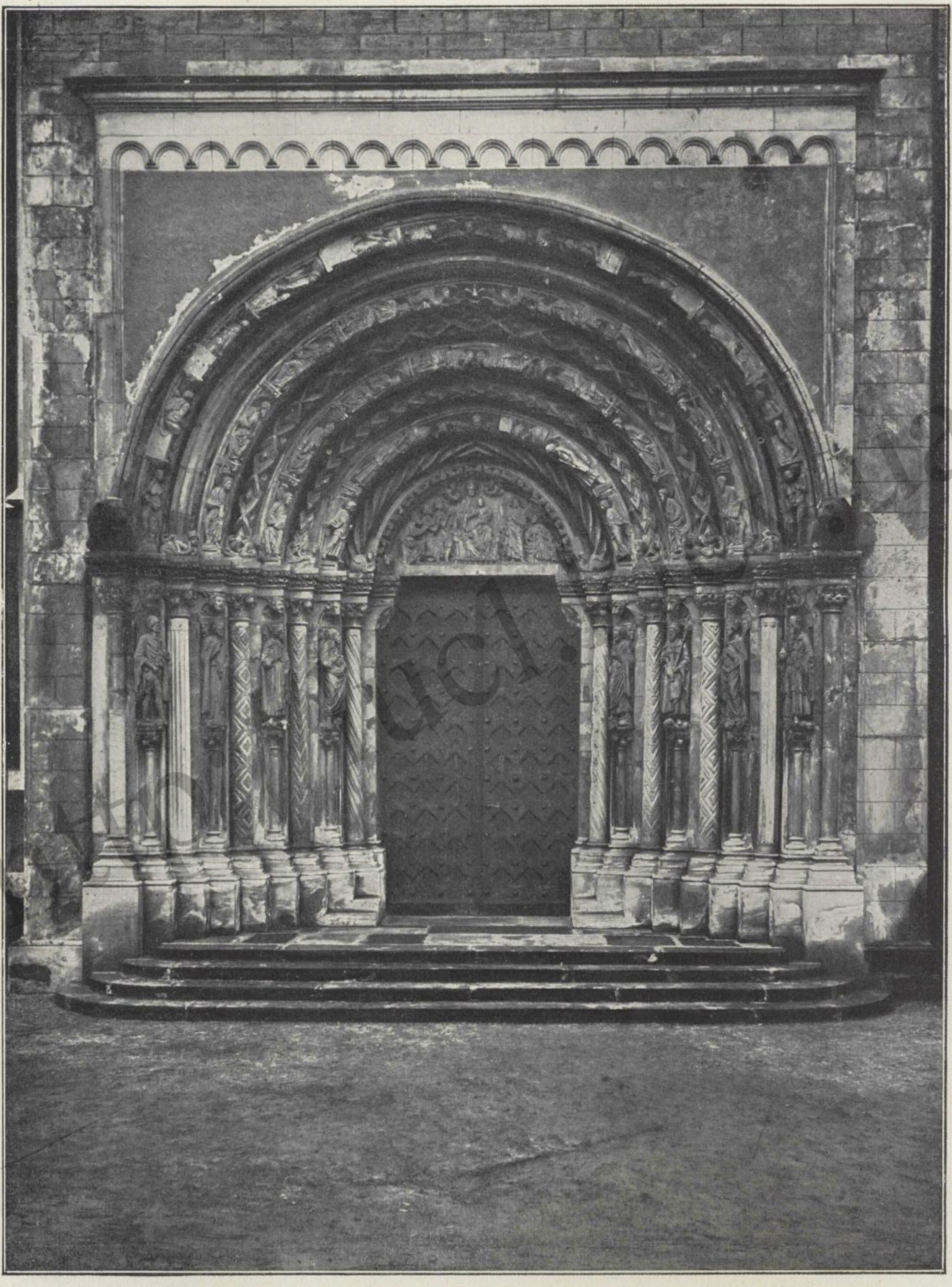
http://lucl.kiev.ua/

обильно украшенный скульптурами, былъ впослѣдствіи сломанъ. Отдѣльными его скульптурами воспользовались потомъ для убранства хора. Къ ихъ числу принадлежатъ суровыя фигуры шести святыхъ, нѣкогда стоявшія въ боковыхъ уступахъ портала, а теперь прислоненныя къ колоннамъ хорового обхода, а также фигуры ангеловъ, помѣщавшіяся на архивольтахъ и потому неотдѣланныя съ задней стороны, и десять статуй мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, украшавшія собою въ два вертикальныхъ ряда косяки дверей. Гольдшмидтъ доказалъ, что образцомъ для первоначальнаго размѣщенія этихъ скульптуръ служилъ главный западный порталъ собора Парижской Богоматери (см. стр. 247), тогда какъ отдѣльныя фигуры отчасти подражаютъ фигурамъ южнаго портала шартрскаго собора (см. стр. 247). Но при этомъ нѣмецкій мастеръ самостоятельно обработалъ свои французскія припоминанія, и въ своихъ фигурахъ, несмотря на всю ихъ неповоротливость, сумѣлъ достигнуть до болѣе спокойнаго расположенія складокъ, бо̀льшей жизненности и бо̀льшей глубины выраженія.

Гробница Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (видимая сверху). По М. Газаку.

Путь къ созданію зрѣлыхъ скульптуръ церкви вексельбургскаго замка и фрейбергскихъ „Золотыхъ дверей" былъ указанъ. Съ ними романская пластика Саксоніи вступила въ четвертую и послѣднюю фазу своего развитія, продолжавшуюся до средины XIII столѣтія. Также и въ этихъ скульптурахъ замѣтны слѣды вліянія ранней французской готики, отъ котораго въ то время средневѣковое нѣмецкое искусство еще не освободилось. Но это вліяніе шло не непосредственно изъ Франціи, а чрезъ искусство Магдебурга, подвергаясь переработкѣ. Своимъ общимъ характеромъ означенныя скульптуры представляютъ высочайшій расцвѣтъ національнаго средневѣковаго искусства Германіи.

Въ прелестной вексельбургской церкви особеннаго вниманія заслуживаютъ раскрашенныя каменныя скульптуры каѳедры и алтарной загородки, изданныя Штехе. Четырехсторонняя каѳедра украшена съ трехъ сторонъ рельефными изображеніями съ кругло-пластическими фигурами. На передней сторонѣ изображенъ Христосъ, сидящій на тронѣ и поучающій, справа отъ него—Богоматерь, слѣва—ап. Іоаннъ; на

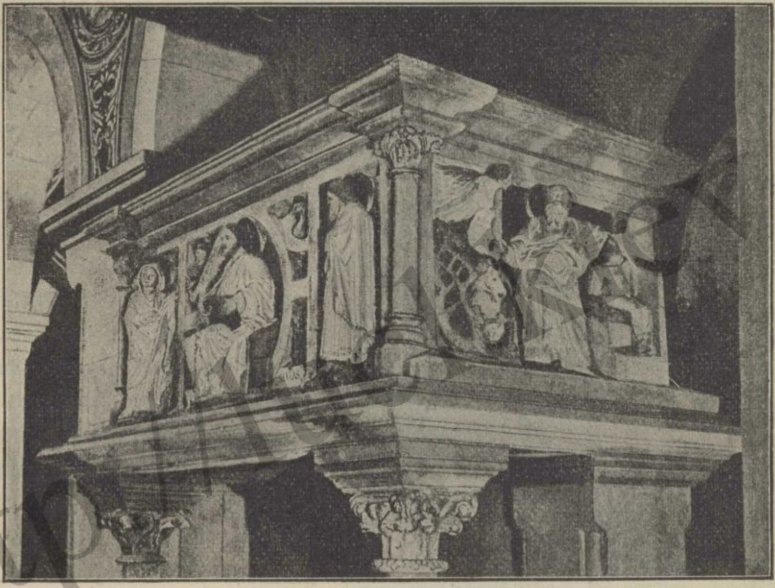


Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 20. Золотыя врата, во Фрейбургѣ.

Съ фотографіи.

узкой восточной сторонѣ — Жертвоприношенiе Авраама (см. рис. на этой стр.), на западной — Воздвиженiе Моисеемъ мѣднаго змѣя. Фигура Христа исполнена въ спокойной и мягкой манерѣ, формы Его тѣла и драпировка — безукоризненны. Фигуры Моисея и Авраама — монументальны и величественны. Композицiя сюжетовъ — проста и понятна. Эти классическiя скульптуры, относящiяся приблизительно къ 1230 г., составляютъ кульминацiонный пунктъ всего средневѣкового искусства. Загородка хора была разобрана и потомъ вновь собрана, причемъ порядокъ скульптуръ былъ перепутанъ; теперь она входитъ въ составъ алтаря. Къ ней принадлежали большiя статуи, прислоненныя къ стол-

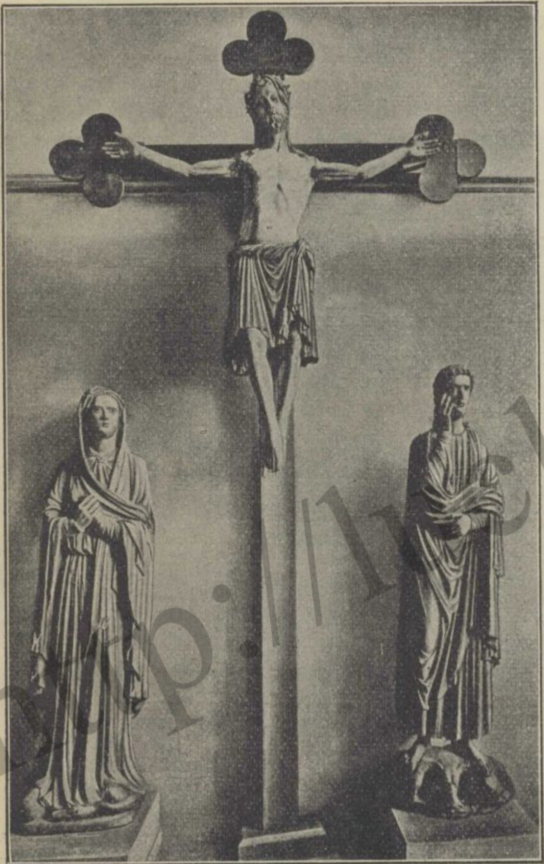


Вексельбургская каѳедра. По М. Газаку.

бамъ трiумфальной арки: слѣва — Авраамъ на львѣ, въ видѣ юнаго и прекраснаго безбородаго воина, справа — Мельхиседекъ на драконѣ, въ видѣ старика-священника, съ морщинистымъ лицомъ и черной бородой; обѣ эти фигуры отличаются изумительно правдивой передачей индивидуальной жизни и большою типичностью. Въ четырехъ нишахъ надъ алтаремъ стоятъ фигуры Данiила, Давида, Соломона и Наума. Сюда же относятся удивительно правильныя по рисунку полуфигуры Авеля, Каина и двухъ ангеловъ, перенесенныя изъ другихъ мѣстъ на стѣнку алтаря. Все сооруженiе увѣнчано монументальной, вырѣзанной изъ дуба, группой Распятiя, къ которой мы еще вернемся.

Вѣроятно, лишь немногимъ позже вексельбургскихъ скульптуръ исполнены „Золотыя двери“ фрейбергскаго собора (см. таб. 20). Послѣ сломаннаго магдебургскаго портала, это—самый древнiй нѣмецкiй порталъ, имѣющiй такое же расчлененiе боковыхъ стѣнокъ и архивольтовъ,

какое мы видѣли во французскихъ церквахъ, даже съ такими же „падающими“ многочисленными мелкими фигурами на архивольтахъ. Однако, „Золотыя двери“ — порталъ еще циркульноарочный, подобно порталу церкви Сиврэ (см. стр. 225). Статуи на каждой боковой сторонѣ портала отдѣлены одна отъ другой поздне-романскими колоннами и стоятъ на капителяхъ промежуточныхъ короткихъ колоннъ. Характерны частью существующія въ природѣ, частью фантастическія животныя, а также звѣриныя и человѣческія маски, помѣщенныя подъ ногами и надъ головою фигуръ. Эти послѣднія изображаютъ предвозвѣстниковъ Христа, кончая Іоанномъ Предтечей, изваяніе котораго стоитъ слѣва, у самой входной двери; за нимъ слѣдуютъ Соломонъ, царица Савская и, наконецъ, юноша-Давидъ — ближайшая къ зрителямъ фигура, изящная и подвижная. Фигуры съ правой стороны отъ двери объясняются различно. Въ серединѣ тимпана изображена Богоматерь, сидящая на престолѣ, какъ Царица Небесная, съ Младенцемъ на лонѣ. Подлѣ Нея стоитъ ангелъ Благовѣщенія, а справа подходятъ къ ней три волхва. Поле тимпана заполнено очень правильно, фигуры сами по себѣ — зрѣлаго, округлаго стиля, но ихъ движенія еще не свободны. Въ четырехъ архивольтахъ помѣщены отдѣльныя декоративныя фигуры летящихъ ангеловъ — единственныя изображенія, для которыхъ „падающее“ положеніе не является неестественнымъ, — а также сложныя композиціи: небесное коронованіе Богородицы и Страшный Судъ, причемъ воскресеніе мертвыхъ, обыкновенно занимающее въ этой послѣдней композиціи цѣлое поле, разбито на отдѣльныя очень подвижныя фигуры. Въ скульптурномъ убранствѣ „Золотыхъ дверей“ передано, такъ сказать, сжатымъ, лапидарнымъ языкомъ все содержаніе христіанской догматики, пророчества и исполненіе божескихъ обѣтовъ, искупленіе и судъ человѣчества. То, что во французскихъ соборахъ обыкновенно распредѣ-



Рѣзное деревянное распятіе, въ дрезденскомъ музеѣ древностей. По Отто Ванкелю.

лено нѣсколькимъ отдѣльнымъ порталамъ, здѣсь разбито на составныя части и помѣщено въ одномъ порталѣ. Поэтому не слѣдуетъ удивляться тому, что композиціи не развиты ясно и органически. Зато отдѣльныя фигуры боковыхъ стѣнокъ портала очень красивы. Для деталей ихъ выполненія нельзя указать французскихъ образцовъ. Типы ихъ головъ— чисто-нѣмецкіе; но въ большинствѣ этихъ изваяній еще видны нѣкоторая нѣмецкая жесткость и несмѣлость — недостатки, которые уже одни указываютъ на ихъ принадлежность романскому искусству, тогда какъ близко подходящія къ нимъ болѣе позднія фигуры бамбергскаго, наумбургскаго, магдебургскаго и мейссенскаго соборовъ характеризуются болѣе свободнымъ направленіемъ, свойственнымъ послѣдующей эпохѣ. Скульптуры „Золотыхъ дверей", говоря словами Гольдшмидта, свидѣтельствуютъ о спокойномъ развитіи искусства, выросшаго на почвѣ средней Саксоніи, которое затѣмъ было пересажено въ верхнюю Саксонію и, обогатившись благодаря французскому вліянію, наконецъ, породило наилучшія произведенія нѣмецкаго средневѣковья.

Рѣзное деревянное распятіе въ вексельбургской церкви. По Р. Штехе.

Названнымъ скульптурамъ родственны по духу большія деревянныя раскрашенныя распятія съ ихъ побочными фигурами—произведенія, которыя во многихъ саксонскихъ церквахъ, будучи помѣщены надъ алтаремъ, тотчасъ привлекаютъ къ себѣ взоры входящаго. Самымъ древнимъ изъ нихъ можно считать упомянутое нами (см. стр. 285) распятіе брауншвейгскаго собора. Но и на распятіи XII столѣтія, помѣщенномъ надъ леттнеромъ въ гальберштадтскомъ соборѣ, ноги Спасителя, имѣющаго очень благородныя формы, пригвождены ко кресту каждая отдѣльно. На нѣсколько болѣе позднемъ, хотя и болѣе жесткомъ по исполненію, распятіи церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ, ноги Распятаго уже сложены крестъ-накрестъ и прободены одним гвоздемъ. Этотъ мотивъ изображенія становится, начиная съ XIII столѣтія, единственно употребительнымъ. На распятіи фрейбергскаго собора, находящемся теперь въ дрезденскомъ музеѣ древностей, Христосъ виситъ на крестѣ совершенно прямо; голова Его еще не поникла (см. рис. на стр. 286); у ногъ Его стоятъ въ неподвижно-застывшихъ позахъ Богоматерь и ап. Іоаннъ; волосы послѣдняго, завитые въ тугія кольца, еще производятъ впечат-

лѣніе архаичности. Самое зрѣлое и свободное изо всѣхъ нѣмецкихъ средневѣковыхъ распятій находится въ вексельбургской церкви (см. рис. на стр. 287); оно изготовлено вскорѣ послѣ 1230 г. Христосъ и здѣсь представленъ еще съ открытыми глазами, но Его голова уже склонилась къ правому плечу. Великолѣпно моделированное, сухощавое, но мускулистое тѣло Спасителя изнемогаетъ въ предсмертныхъ судорогахъ. Богоматерь и ап. Іоаннъ изображены также со всѣми признаками внѣшняго и внутренняго движенія. Адамъ съ чашей, лежащій у подножья креста, фигура (олицетворяющая язычество), на которой стоитъ Пресв. Дѣва, и іудей, попираемый ногами Іоанна,—съ своей стороны вносятъ жизнь и движеніе въ эту группу, принадлежащую къ наиболѣе сильнымъ и оригинальнымъ произведеніямъ нѣмецкаго искусства разсматриваемаго нами времени.

Нѣсколько иначе развивалась пластика подъ руками нижне-саксонскихъ, вестфальскихъ мастеровъ. По ту сторону Везера къ восточно-саксонскому вліянію примѣшивалось вліяніе рейнскаго искусства. Единственное въ своемъ родѣ произведеніе — огромный каменный рельефъ въ Эстернштейнѣ, невдалекѣ отъ Детмольда, изданный Девицомъ. Изваянный при входѣ въ капеллу, вырубленную въ скалѣ (1115 г.), онъ приводитъ на память каменныя скульптуры первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ. Въ нижнемъ полѣ этого рельефа изображены Адамъ и Ева, обвитые зміемъ грѣха. Верхнее квадратное поле занимаетъ композиція Снятія со креста: Богоматерь придерживаетъ обѣими руками голову своего Сына; солнце и луна смотрятъ на происходящее сверху, проливая слезы; на небѣ Богъ-Отецъ, видимый по грудь, держитъ въ рукахъ хоругвь воскресенія и душу Спасителя, представленную въ видѣ младенца. Мотивы отчасти заимствованы изъ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефовъ, но въ томъ видѣ, какой въ концѣ-концовъ получило это произведеніе, оно глубоко проникнуто германскимъ чувствомъ. Грубоватыхъ рельефныхъ изображеній XII столѣтія сохранилось въ Вестфаліи довольно много какъ на фасадахъ церквей, такъ и въ ихъ внутренности. Къ ихъ числу принадлежитъ, напр., купель 1129 года, въ церкви Фрекенгорста; ея цоколь обвитъ фризомъ съ изображеніями львовъ, а сама она украшена исполненными отчетливо, но сухо рельефами библейскаго содержанія, размѣщенными въ шести поляхъ, имѣющихъ форму арокъ.

Болѣе зрѣлыя произведенія и въ разсматриваемой области появляются только въ XIII столѣтіи. Болѣе зрѣлы, напр., древнѣйшія изъ скульптуръ въ притворѣ мюнстерскаго собора, на родство которыхъ съ фигурами въ хорѣ магдебургскаго собора (см. стр. 282 и 283) указано еще Шмарсовымъ. Экспрессивная фигура Христа во славѣ, на среднемъ столбѣ, исполнена почти съ такимъ же мастерствомъ, какъ и изображеніе Христа на вексельбургской каѳедрѣ; но девять апостоловъ, на задней стѣнѣ, изваянные около 1250 г., несмотря на свои балдахины въ видѣ рейн-

http://ucl.kiev.ua/

скихъ церковныхъ хоровъ, имѣютъ въ своихъ жесткихъ формахъ тѣла и крупныхъ чертахъ лица столько нѣмецкаго, болѣе того—столько нижне-саксонскаго, что лучше всего характеризируютъ нѣмецкое искусство занимающей насъ эпохи. Немногимъ мягче скульптуры циркульноарочнаго портала падерборнскаго собора, а именно—Богоматерь съ Младенцемъ, на среднемъ столбѣ, и восемь святыхъ, въ боковыхъ уступахъ. Если эти скульптуры исполнены и немногимъ позже, то все-таки принадлежатъ еще романскому искусству Вестфаліи. Клеменъ называетъ ихъ „братьями" болѣе древнихъ изваяній притвора мюнстерскаго собора.

Какъ на самую типичную нижне-саксонскую надгробную фигуру, слѣдуетъ указать на вылѣпленное изъ стукка и раскрашенное барельефное изображеніе саксонскаго герцога Витекинда на его надгробной плитѣ въ Энгерѣ, близъ Белифельда, — фигуру, исполненную изящно, но безжизненно. Изъ нижне-саксонскихъ деревянныхъ скульптуръ древняго пошиба въ Вестфаліи заслуживаетъ быть упомянутымъ большое распятіе въ старой церкви Бюккена. Какъ на образецъ нижне-саксонскихъ бронзовыхъ издѣлій XII столѣтія, можно указать на купель оснабрюкскаго собора, украшенную неуклюжими рельефами библейскаго содержанія. Среди золотыхъ издѣлій и здѣсь на первомъ мѣстѣ должны быть поставлены мощехранительницы и небольшіе переносные алтари. Очень любопытны нѣкоторыя мощехранительницы въ видѣ головы или руки; въ особенности удивительная бронзовая мощехранительница въ видѣ головы, хранящаяся въ церкви каппенбергскаго монастыря (см. рис. на этой стр.). Голова, подставку которой поддерживаютъ колѣнопреклоненные ангелы, повязана поверхъ курчавыхъ волосъ гладкой лентой; отчетливо моделированныя тонкія черты лица (которое прежде ошибочно принимали за лицо Фридриха Барбароссы), несмотря на то, что линіи бровей проведены схематично, проникнуты внутренней жизнью; короткая вьющаяся борода и спустившіяся на лобъ букли волосъ являются повтореніемъ схемы локоновъ у греческихъ архаическихъ статуй, которая около 1200 г. снова соблюдалась во многихъ, но не во всѣхъ, скульптурахъ. Вестфальскаго происхожденія также нѣкоторые переносные алтари, украшенные выгравированными и заполненными черной металлической массой (ніелло) рисунками. Стѣнки алтаря Руотгера, въ падерборнскомъ соборѣ, украшены изображеніями Христа, Богоматери и апостоловъ; на крышкѣ выгравировано возношеніе св. даровъ епископомъ Майнверкомъ. Что Руотгеръ, изготовитель этого алтаря, тождественъ съ монахомъ Теофиломъ, авторомъ сочиненія объ искусствѣ,

Мощехранительница въ видѣ головы, въ церкви каппенбергскаго монастыря. По Э. Ренару.

написаннаго около 1100 г. (см. стр. 231), какъ пытался доказать это Ильгъ, совершенно невѣроятно. Во всякомъ случаѣ, этотъ алтарь—одно изъ самыхъ типичныхъ между сохранившимися романскими произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства. Переносный алтарь оснабрюкскаго собора, напротивъ того, украшенъ рѣзанными на слоновой кости, довольно высокими рельефами, изображающими событія изъ земной жизни Спасителя. Вообще, надо замѣтить, что рѣзьба изъ слоновой кости въ романскую эпоху была значительно распространена въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ; но такъ какъ измѣненіе стиля происходило теперь не въ этой отрасли пластики, а въ монументальной скульптурѣ, то разсмотрѣніе рѣзьбы изъ слоновой кости, начиная съ этой эпохи, мы оставляемъ на долю изслѣдователей-спеціалистовъ.

B. Саксонская и вестфальская живопись романской эпохи.

Въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ, стѣнная живопись существовала столь же давно, какъ и церковное зодчество. Поэтому и здѣсь стѣнная живопись въ романскую эпоху могла развиваться дальше на почвѣ своего собственнаго прошлаго. Это не значитъ, что она оставалась въ національной обособленности, внѣ воздѣйствія на нее общихъ стремленій эпохи; въ особенности несвободна была она отъ вліянія византійскаго искусства. Вообще, въ этой отрасли искусства нельзя придавать очень большого значенія національнымъ различіямъ стиля. Стремленія времени были сильнѣе національныхъ направленій; въ монументальной живописи,—именно, потому, что въ ней никогда не исчезала общая основа эллинистическо-древне-христіанской живописи,—это гораздо виднѣе, чѣмъ въ монументальной скульптурѣ, не имѣвшей ранне-средневѣковыхъ традицій. Нѣмецкая живопись разсматриваемой эпохи также заботится не столько о передачѣ впечатлѣній природы, сколько о полусимволической декоративно-эффектной передачѣ значительнаго традиціоннаго содержанія, говорящаго уму и чувству; и она также, въ сущности—плоскостная живопись на цвѣтномъ фонѣ, не имѣющемъ перспективнаго углубленія; и она также густо проводитъ темные контуры, внутри которыхъ окрашенныя части тѣла моделированы тѣнями и бликами очень слабо, часто еле замѣтно, тогда какъ складки одеждъ моделированы болѣе сильно; и она слабѣе въ рисункѣ, чѣмъ въ умѣньи заполнять пространства, причемъ обыкновенно проявляетъ много декоративнаго чутья. Въ сравненіи съ современной ей византійской монументальной живописью, нѣмецкая живопись кажется болѣе тяжелой, угловатой и жесткой въ отношеніи формъ, но болѣе искренней, смѣлой, натуральной въ трактовкѣ сюжетовъ, болѣе интимной, чистой и правдивой въ передачѣ душевныхъ движеній.

Въ Германіи сохранились болѣе обширные циклы романскихъ стѣнныхъ изображеній, чѣмъ во Франціи; часть ихъ, благодаря разнымъ

http://luchkiev.ua/

изданіямъ, сдѣлалась достояніемъ науки. Кромѣ большого собранія цвѣтныхъ снимковъ съ средневѣковыхъ стѣнныхъ и потолочныхъ картинъ, издаваемаго Борманомъ, Кольбомъ и Форлендеромъ, можно указать на нѣсколько сочиненій по этой части, изъ которыхъ на первомъ мѣстѣ должно быть поставлено сочиненіе Клемена о романской стѣнной живописи въ прирейнскихъ странахъ.

Древнѣйшая стѣнная роспись, сохранившаяся въ обширной древнесаксонской области, орошаемой Везеромъ, Эльбой и ихъ притоками, находится въ соборѣ св. Патрокла, въ Зёстѣ (въ Вестфаліи). Преимущественно интересны здѣсь картины средней абсиды, написанныя, какъ то доказано Іос. Альденкирхеномъ, въ 1166 г. На сводѣ абсиды помѣщено гигантское изображеніе Спасителя въ радужной мандорлѣ, окруженнаго символами евангелистовъ. Ниже, справа отъ Спасителя, стоятъ Богоматерь, ап. Петръ и св. Стефанъ, слѣва—Іоаннъ Креститель, ап. Павелъ и Лаврентій, представленые въ размѣрѣ, превосходящемъ натуральную величину. Пропорціи фигуръ—правильны, выраженіе лицъ, нарисованныхъ нѣсколько схематично,—кроткое и серьезное. Романскій стиль достигаетъ здѣсь до наивысшей степени своего самостоятельнаго развитія. Въ абсидѣ „Новой церкви" въ Госларѣ, вмѣсто Спасителя, написано спокойное, торжественно-величавое изображеніе Богоматери, окруженной святыми и ангелами (приблиз. 1186 г.). Оживленнѣе и подвижнѣе скомпановано принадлежащее концу того же столѣтія „Успеніе Богородицы", въ притворѣ церкви веймарскаго городка Вейды.

Въ Гильдесгеймѣ изъ живописи XI столѣтія заслуживаетъ вниманія только знаменитая роспись деревяннаго потолка церкви св. Михаила, исполненная около 1186 г. и выражающая собою также наивысшую ступень развитія романской живописи. И здѣсь можно указать на отдѣльные византійскіе мотивы, но это нисколько не мѣшаетъ оригинальности цѣлаго. Восемь главныхъ полей содержатъ въ себѣ родословіе Спасителя. Въ первомъ полѣ изображено Грѣхопаденіе Адама и Евы; техника нагого тѣла здѣсь очень хороша, хотя у Адама почти такія же крутыя бедра, какъ и у Евы. Во второмъ полѣ написанъ въ довольно изысканной манерѣ спящій Іессей, изъ чреслъ котораго выростаетъ дерево (Исаія, 11, 1). Четыре слѣдующія поля заняты изображеніями царей изъ рода Давидова. Въ седьмомъ полѣ изображена Богоматерь, съ нѣсколько унылымъ выраженіемъ лица; наконецъ, въ восьмомъ полѣ — исполненная величія фигура свѣтлокудраго Христа на радугѣ. Закрученность лиственнаго орнамента еще ясно свидѣтельствуетъ повсюду о своемъ происхожденіи отъ античнаго завитка аканѳа. Вся роспись въ своемъ цѣломъ, съ преобладающими въ ней синимъ фономъ и краснымъ цвѣтомъ драпировокъ, лишь умѣренно пользующаяся другими красками, производитъ впечатлѣніе роскоши и, вмѣстѣ съ тѣмъ, спокойной торжественности.

http://luckiev.ua/

Переступивъ чрезъ порогъ XIII столѣтія, мы всюду встрѣчаемъ больше оживленности и движенія, волнистыя очертанія, ломающіяся подъ угломъ складки и болѣе индивидуализированное выраженіе.

Въ этомъ прогрессирующемъ, хотя все еще проникнутомъ византійскими мотивами, стилѣ исполнено, во-первыхъ, изображеніе Спасителя съ двѣнадцатью апостолами, въ Николаевской капеллѣ зёстскаго собора. Слѣдуетъ отмѣтить, также въ Зёстѣ, стѣнопись церкви Богоматери (S. Maria zur Höhe). Написанныя здѣсь по бѣлому фону вьющіяся растенія и сказочныя животныя, въ главномъ нефѣ и на столбахъ, происходятъ по прямой линіи отъ античной орнаментики. Картины на синемъ фонѣ потолочныхъ сводовъ алтарнаго пространства исполнены около средины XIII столѣтія; Богоматерь изображена здѣсь сидящей на престолѣ между двумя святыми, среди сонма ангеловъ. Отдѣльныя библейскія композиціи, каково, напр., Жертвоприношеніе Авраама, искусно размѣщены на парусахъ сводовъ. Такой же характеръ имѣютъ стѣнныя и потолочныя фрески католической приходской церкви въ Метлерѣ, близъ Дортмунда, описанныя Нордгоффомъ. Въ восточной лопасти свода изображенъ на синемъ фонѣ Спаситель, строгаго византійскаго типа, на золотомъ тронѣ. У всѣхъ фигуръ нимбы раздѣланы золотыми узорами; лица моделированы коричневыми и зеленоватыми тѣнями въ большей степени, чѣмъ то обыкновенно дѣлалось въ западной живописи того времени.

Но самый великолѣпный памятникъ романской живописи старо-саксонскихъ странъ—стѣнныя и потолочныя картины въ брауншвейгскомъ соборѣ; хотя онѣ сохранились только отчасти, и то, что отъ нихъ сохранилось, реставрировано довольно неудачно, однако, и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ онѣ представляютъ нѣсколько большихъ цикловъ изображеній, отличающихся строгостью контуровъ и яркостью колорита. Въ первоначальномъ полномъ своемъ видѣ эта роспись была иллюстраціей всего церковнаго ученія, причемъ выборъ сюжетовъ былъ приноровленъ къ литургіи и къ мѣстнымъ легендамъ о святыхъ. На крестовомъ сводѣ хорового квадрата изображены въ 24-хъ овалахъ различной величины предки Спасителя, во главѣ съ Богородицей, облеченной въ синюю тунику и пурпурный мафорій и сидящей на золотомъ престолѣ. Подпружныя арки сѣверной и южной стѣнъ хора украшены ветхозавѣтными сценами; подъ ними, въ главныхъ панно, съ каждой стороны, представлены въ три ряда: на сѣверной стѣнѣ — спокойно, серьезно и стильно скомпонованныя сцены изъ житія Іоанна Крестителя, на южной—легенды о св. Власіи и Ѳомѣ Бекетѣ, по композиціи болѣе безпокойныя, но и болѣе оживленныя. Въ лопастяхъ свода средокрестія написаны: Рождество Христово, Срѣтеніе и затѣмъ, съ пропускомъ всѣхъ другихъ событій изъ земной жизни Спасителя, Мѵроносицы у гроба, Путешествіе въ Еммаусъ, Трапеза Христа и учениковъ въ Еммаусѣ и Сошествіе Святого Духа на апостоловъ. Въ южномъ крылѣ трансепта, въ четырехъ лопастяхъ крестоваго свода, изображена апокалипсическая небесная слава. На трехъ боковыхъ стѣнахъ трансепта мы

http://luck.kiev.ua/

снова находимъ внизу эпизоды изъ житія святыхъ, а надъ ними, на подпружныхъ аркахъ, библейскія событія и притчи; восточная стѣна занята композиціями: Воскресеніе Христово, Сошествіе во адъ и Вознесеніе. Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ съ синимъ фономъ, надъ изготовленіемъ которыхъ художники трудились съ начала до средины XIII столѣтія, рисунокъ, благодаря толстымъ чернымъ контурамъ, преобладаетъ надъ живописью. Но въ переходѣ отъ спокойной, строгой и принужденной манеры, въ которой исполнены картины, напр., на потолкѣ хора, къ бòльшей мягкости, свободѣ и натуральности, уже выказывающимся въ изображеніяхъ изъ житія Іоанна Крестителя, нельзя не видѣть сдѣланнаго искусствомъ шага впередъ.

Не только церкви, но и гражданскія зданія романской эпохи, обыкновенно, были роскошно украшаемы живописью; объ этомъ мы знаемъ изъ письменныхъ источниковъ, сообщающихъ чудеса объ изображеніяхъ историческихъ или поэтическихъ сюжетовъ на стѣнахъ дворцовъ владѣтельныхъ особъ; въ этомъ убѣждаютъ насъ также кое-какіе остатки поздне-романской свѣтской стѣнописи, изъ которыхъ въ саксонско-тюрингенской области слѣдуетъ указать на фрески „Питейной комнаты“ („Trinkstube“) въ старомъ „Гессенскомъ дворѣ“, въ Шмалкальденѣ. Онѣ были изданы сперва Отто Герландомъ, а затѣмъ, послѣ ихъ бòльшей отчистки, П. Веберомъ. Эти фрески, написанныя въ первой половинѣ XIII столѣтія, проливаютъ яркій свѣтъ на то, какую важную роль играла свѣтская поэзія въ рыцарскихъ жилищахъ романской эпохи, какъ руководительница живописи. На сводѣ и на стѣнахъ „Питейной комнаты“ воспроизведены въ цѣломъ рядѣ картинъ, написанныхъ на бѣломъ фонѣ, въ желтыхъ и коричневато-красныхъ тонахъ, различные эпизоды эпической поэмы Гартмана фонъ-деръ-Ауе „Ивейнъ“. Сюжетъ главной картины—свадебный пиръ, изображеніе котораго придавало помѣщенію веселый, праздничный видъ.

И въ Германіи, рядомъ съ монументальной стѣнной живописью, воздѣлывалась монументальная живопись на стеклѣ. Въ старо-саксонской области началу XII столѣтія принадлежитъ, по опредѣленію Ойдтмана, расписное стекло съ изображеніемъ сидящаго Спасителя, въ бѣломъ и темно-желтомъ одѣяніяхъ, вставленное въ поздне-готическое цвѣтное стекло небольшой церкви, Фейтсберга, близъ Вейды. Въ срединѣ XIII столѣтія изготовлены три роскошныхъ стекла церкви въ Бюккенѣ на Везерѣ, которыя хотя и мало извѣстны, но принадлежатъ къ числу перловъ нѣмецкой живописи на стеклѣ. Въ круглыхъ среднихъ медальонахъ средняго окна изображены на красномъ фонѣ Рождество и Крещеніе Господне, Тайная Вечеря, Распятіе, Воскресеніе и Явленіе Христа ученикамъ; въ двойныхъ изображеніяхъ боковыхъ полей представлены, на синемъ фонѣ, богослужебныя дѣйствія въ связи съ событіями изъ земной жизни Спасителя. Эти произведенія —

http://tuckiev.ua/

самое лучшее и самое оригинальное изъ того, что создано всей романской стекляной живописью, и превосходно характеризуютъ ея технику (см. стр. 231).

Въ Вестфаліи мы теперь осязательно встрѣчаемъ станковую живопись. Хотя станковыя картины, служившія для той или другой цѣли, были извѣстны намъ ранѣе, однако, лишь въ разсматриваемое время появляется настоящая станковая живопись, развивающаяся изъ напрестольныхъ и запрестольныхъ иконъ, которыя до той поры, если только не были тканыя (такъ называемые—„антипендіи"), изготовлялись преимущественно золотыхъ дѣлъ мастерами. Три древнѣйшія произведенія вестфальской станковой живописи, изданныя Германомъ ванъ-Цуйдвейкомъ, представляютъ первые примѣры тройныхъ алтарныхъ иконъ; въ нихъ боковыя изображенія написаны еще на одной доскѣ со среднимъ изображеніемъ, но вскорѣ, подъ вліяніемъ древнихъ триптиховъ, рѣзанныхъ изъ слоновой кости, эти боковые образа превращаются въ створки, движущіяся на петляхъ. Всѣ три произведенія происходятъ изъ Зёста. Самое раннее изъ ихъ—престольный образъ изъ церкви св. Вальпургія, хранящійся въ собраніи Вестфальскаго Художественнаго общества, въ Зёстѣ. Доска изготовлена изъ дуба; сперва она была покрыта мѣловымъ грунтомъ, а потомъ позолочена матовымъ золотомъ; изображенія на этомъ золотомъ фонѣ написаны клеевыми красками (темперой). Въ средней части изображенъ кроткаго, благороднаго вида благословляющій Спаситель, сидящій на радугѣ. На лѣвой части доски, въ полуциркульныхъ аркахъ стоятъ Богоматерь и св. Вальпургій, на правой части — Іоаннъ Креститель неизвѣстный епископъ. Это спокойное произведеніе, черный кон-

Мироносицы у Гроба Господня, правая часть алтарной иконы изъ Маріинской церкви въ Зёстѣ, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи Ганфштенгеля, въ Мюнхенѣ.

турный рисунокъ котораго заполненъ свѣтлыми, моделированными въ византійскомъ родѣ красками, недавно было ошибочно отнесено къ 1165 г.; однако, оно все-таки принадлежитъ концу XII столѣтія. Но неправильно приписывать тому же времени, какъ это дѣлаетъ Яничекъ, алтарный образъ церкви Богоматери въ Зёстѣ, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ. Въ лѣвой части этого образа изображенъ Христосъ передъ Каіафой, въ правой — жены-мѵроносицы у гроба Господня и сидящій на гробѣ величественный, крылатый ангелъ (см. рис. на стр. 294). Средняя часть занята композиціей Распятія: Спаситель представленъ уже со скрещенными ногами, закрытыми глазами и поникшей головой. Этотъ образъ, написанный на золотомъ фонѣ около 1230 г., отличается отъ только-что упомянутаго образа церкви св. Вальпургія болѣе теплымъ колоритомъ, болѣе оживленными движеніями фигуръ, бо̀льшей безпокойностью драпировокъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и болѣе сухой моделировкой нагого тѣла. Хотя въ деталяхъ замѣтны византійскіе мотивы, однако не надо упускать изъ вида, что главный мотивъ, Распятіе со скрещенными ногами Спасителя, — западнаго происхожденія. Третій зёстскій образъ, хранящійся также въ берлинскомъ музеѣ, написанъ, по крайней мѣрѣ, двадцатью годами позже. На золотомъ фонѣ изображены въ полуциркульныхъ романскихъ аркахъ:

Пресв. Троица, средняя часть зёстской алтарной иконы, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи Ганфштенгеля, въ Мюнхенѣ.

въ срединѣ — Пресвятая Троица (см. рис. на этой стр.), слѣва — Богоматерь, справа — евангелистъ Іоаннъ. Богъ-Отецъ, держащій передъ собою крестъ съ усопшимъ на немъ Сыномъ, представленъ здѣсь уже въ видѣ сѣдого, величественнаго старца; Его строгій, выразительный ликъ, обрамленный развѣвающимися волосами, полонъ индивидуальной жизни. Фигуры Богоматери и Іоанна надѣлены уже болѣе внѣшней подвижностью, чѣмъ внутренней жизнью, а въ драпированіи ихъ одеждъ видна та особенная скомканность, та угловатость складокъ, какой отличаются всѣ произведенія нѣмецкой живописи конца романской эпохи.

Саксонская живопись книжныхъ миніатюръ во второй

половинѣ XI столѣтія находилась также въ глубокомъ упадкѣ. Нельзя согласиться съ мнѣніемъ Яничека, что ее вывелъ изъ этого упадка въ XII столѣтіи графическій, контурный стиль. Контурный рисунокъ, какъ мы видѣли, уже много столѣтій былъ основнымъ элементомъ всей живописи. Правда, живопись миніатюръ, въ тѣхъ случаяхъ, когда требовалась быстрая и дешевая работа, легче, чѣмъ живопись монументальная, довольствовалась неиллюминированнымъ контурнымъ рисункомъ или легкой раскраской пространствъ между контурами; но вездѣ, гдѣ надо было выказать свою силу и все свое великолѣпіе, миніатюрная живопись, какъ и прежде, тщательно заполняла междуконтурныя пространства густо-кроющими красками, причемъ контуры снова бывали подрисовываемы въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ закрыла ихъ краска. Саксонско-тюрингенскіе монастыри, въ которыхъ, какъ и въ предыдущую эпоху, переписывались и иллюминировались преимущественно евангелія, псалтири и служебники, придерживались исключительно этой послѣдней, болѣе тщательной техники.

Въ XII столѣтіи фоны, по бо̀льшей части, были еще роскошно украшаемы разноцвѣтными узорами, причемъ золото играло все бо̀льшую и бо̀льшую роль. Но чѣмъ затѣйливѣе становились фоны и обрамленія съ ихъ роскошными орнаментами, тѣмъ болѣе спокойными, строгими и малоподвижными являлись изображенія фигуръ: лѣпка ихъ головъ — робкая, въ лицахъ выдается впередъ широкая нижняя часть; укладка драпировокъ—спокойная, но ошибочная, какъ свидѣтельствуютъ о томъ, напр., мелкія спирально-закрученныя складки на колѣняхъ. Самое блестящее произведеніе разсматриваемаго рода — рукопись Четвероевангелія, иллюстрированная около 1175 г. по заказу Генриха Льва для брауншвейгскаго собора, монахомъ Гериманомъ въ Гельмвардесгаузенѣ и принадлежащая теперь герцогу Кемберлендскому. На одномъ изъ титульныхъ листовъ покровители Брауншвейга, св. Власій и св. Эгидій, подводятъ герцога Генриха и его супругу, Матильду, къ Богоматери, сидящей на высокомъ тронѣ.

Въ миніатюрной живописи послѣдняго десятилѣтія XII вѣка, какъ и въ современной ей скульптурѣ, уже проглядываетъ болѣе безпокойная манера. Переходъ къ ней всего замѣтнѣе въ евангеліи разницы трирскаго собора (№ 142, А 124), написанномъ, повидимому, въ Падерборнѣ, и въ евангеліи 1494 г. хранящемся въ вольфенбюттельской библіотекѣ (Cod. Helmst. 65). Въ первой изъ этихъ рукописей золотой фонъ еще чередуется съ цвѣтными узорчатыми фонами и, на ряду съ очень подвижными изображеніями, встрѣчаются изображенія спокойныя; во второй рукописи золотой фонъ, употребленный единственно, окаймленъ цвѣтными полосами, и уже ясно предчувствуется приближеніе новаго, болѣе кудряваго стиля. Между саксонскими рукописями, въ которыхъ проникнутый византійскимъ вліяніемъ стиль первой половины XIII столѣтія является въ наиболѣе своеобразномъ

http://lucl.kiev.ua/

развитіи, въ особенности обращаетъ на себя вниманіе одинъ изъ манускриптовъ, принадлежащихъ библіотекѣ магдебургской соборной гимназіи (№ 152), изготовленный, судя по имѣющейся на немъ надписи. въ 1214 г., въ Магдебургѣ, капелланомъ Генрихомъ. Кромѣ замѣчательныхъ инициаловъ, въ этомъ манускриптѣ всего одна миніатюра — Распятіе, написанное на золотомъ фонѣ густо-кроющими красками. Спаситель изображенъ пригвожденнымъ ко кресту еще четырьмя гвоздями, но Его тѣло въ предсмертной мукѣ судорожно изогнулось въ сторону; драпировка — въ высшей степени безпокойная и угловатая. Еще болѣе византійскимъ по стилю представляется евангеліе начала XIII столѣтія, хранящееся въ госларской ратушѣ. Любопытно, что въ этой рукописи, на миніатюрѣ, изображающей призваніе апостоловъ, рыбы надѣлены человѣческими головами. Въ нѣмецкой миніатюрной живописи разсматриваемаго времени поражаетъ разнообразіе художественныхъ пошибовъ. Монахи-живописцы, даже тогда, когда придерживались византійскихъ образцовъ болѣе близко, чѣмъ это было въ обыкновеніи, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ сохраняли свою индивидуальность.

Указаннымъ нами одиноко-стоящимъ саксонско-тюрингенскимъ рукописямъ первыхъ десятилѣтій XIII вѣка долженъ быть противопоставленъ рядъ однородныхъ рукописей, соединенныхъ Газелоффомъ въ особую саксонско-тюрингенскую школу первой половины XIII столѣтія. Сюда относятся почти исключительно псалтири, написанныя для разныхъ высокопоставленныхъ лицъ. Въ ихъ началѣ всегда помѣщенъ календарь, въ которомъ каждый мѣсяцъ снабженъ изображеніемъ его знака зодіака, его апостола и бытовою сценкой, представляющей производимыя въ этомъ мѣсяцѣ сельско-хозяйственныя работы; всѣ эти изображенія съ большимъ вкусомъ соединены вмѣстѣ. Въ число иллюстрацій къ псалмамъ — такъ какъ псалтири заступили теперь мѣсто евангелій — въ бо̀льшемъ, чѣмъ прежде, количествѣ включены новозавѣтные сюжеты. Приблизительно 14 рукописей этой школы Газелоффъ распредѣляетъ на три группы соотвѣтственно тремъ различнымъ ступенямъ развитія. По нимъ можно прослѣдить, какъ еще твердый стиль густо-кроющихъ красокъ постепенно становится болѣе вялымъ, какъ въ немъ моделировка ухудшается и мѣстами почти ограничивается раскрашеннымъ контурнымъ рисункомъ; античная драпировка, переданная чрезъ посредство византійскаго искусства, вначалѣ черезчуръ закручена и злоупотребляетъ хрупкими, ломающимися подъ угломъ складками, но потомъ становится болѣе и болѣе плавной и мягкой, хотя и не получаетъ большого спокойствія; типъ Христа, изображаемаго, начиная съ XII столѣтія, всегда бородатымъ, сперва, подъ вліяніемъ византійскихъ образцовъ, надѣляется предпочтительно длиннымъ оваломъ лица, очень тонкими его чертами, узкимъ прямымъ носомъ, маленькимъ ртомъ и короткой бородой; но этотъ типъ мало-по-малу приближается къ германскому, дѣлается болѣе плотнымъ

http://luckiev.ua/

и мужественнымъ: чувствуется, какъ внутренняя жизнь этихъ изображеній отъ сентиментальнаго и трогательнаго восходитъ къ величественному, торжественному и патетическому съ тѣмъ, чтобы, наконецъ, уступить свое мѣсто новому пониманію типа Христа. Произведенное Газелоффомъ изслѣдованіе миніатюръ означенныхъ рукописей очень важно и для освѣщенія византійскаго вопроса, т. е. вопроса о вліяніи византійскаго искусства на западное искусство переходнаго времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію. Въ иконографическомъ отношеніи мы находимъ въ нихъ немало византійскихъ мотивовъ и, разумѣется, лишь рядомъ съ западными, которые, въ концѣ-концовъ, получаютъ преобладаніе. Рисовальщики того времени брали для себя образцы тамъ, гдѣ находили ихъ, но распоряжались ими свободно, переиначивая въ нѣмецкомъ вкусѣ. Главныя произведенія перваго ряда этой категоріи, самыя прекрасныя изъ всѣхъ сохранившихся рукописей школы, о которой идетъ рѣчь, — Псалтирь ландграфа тюрингенскаго Германа (см. рис. на этой стр.), хранящаяся въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ (Bibl. Fol. № 24), и, такъ называемая „Псалтирь св. Елисаветы“, въ городскомъ архивѣ Чивидале. Обѣ рукописи изготовлены приблизительно въ 1212 г. Рисунки штуттгартской Псалтири съ внѣшней стороны болѣе подвижны, но внутренне менѣе оживленны, чѣмъ рисунки Псалтири св. Елисаветы, въ которой цѣлый рядъ мотивовъ взятъ болѣе непосредственно изъ жизни; но тѣ и другіе принадлежатъ къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній миніатюрной живописи. Къ тому же роду рукописей относятся Псалтири Вольфенбюттельской библіотеки (Cod. Helmst. 568), библіотеки монастыря Пресв. Дѣвы, въ Магдебургѣ, и Гамбургской городской библіотеки (въ шкафу 85). Главныя произведенія второго ряда—Псалтири въ берлинскомъ кабинетѣ гравюръ (Hamilton 545) и въ вольфенбюттельской библіотекѣ (Cod, Helmst. 562). Наиболѣе важныя Псалтири третьяго ряда, по классификаціи Газелоффа, красуются въ Имп. Придворной библіотекѣ, въ Вѣнѣ (Cod. Cat, 1834), въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cod. lat. 23, 094) и въ Вольфенбюттельской герцогской библіотекѣ (Cod, Blankenb. 147), по манускриптамъ которой, вообще, можно лучше всего прослѣдить ходъ развитія книжной живописи въ занимающей насъ школѣ. Если разсматривать рисунки средневѣковыхъ рукописей этого рода съ точки зрѣнія живописи, имѣющей цѣлью воспроизведеніе при-

Сошествіе Христа въ адъ, миніатюра изъ Псалтири ландграфа тюрингенскаго Германа, въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ. По А. Гезелоффу.

http://uacl.kiev.ua/

роды, то слѣдовало бы отнести ихъ къ ступени искусства, еще лежащаго въ пеленкахъ или вернувшагося въ пеленки. Но коль-скоро мы будемъ смотрѣть на нихъ прежде всего, какъ на продукты прикладного искусства, то они покажутся намъ стильными и роскошными произведеніями очень высокаго достоинства; освоившись же съ ихъ способомъ выраженія, найдешь ихъ содержаніе очень осмысленнымъ и нерѣдко глубоко-одухотвореннымъ въ отдѣльныхъ чертахъ.

Изъ прочихъ произведеній прикладной живописи разсматриваемаго времени въ саксонскихъ странахъ достойны вниманія почти однѣ лишь узорчатыя ткани. Нѣмецкое ткацкое производство, выплетавшее цвѣтные узоры и фигурныя изображенія на нитяной основѣ, предоставляло работу изъ шелка попрежнему византійскому востоку и сарацинскому югу Европы. Шерстяныя художественныя ткани, служившія стѣнными коврами, упоминаются во Франціи раньше, чѣмъ въ Германіи. Однако, на саксонскомъ сѣверѣ Германіи, напр., въ ризницѣ гальберштадтскаго собора, сохранились отъ ранне-романской эпохи шерстяные ковры и вышитыя шелкомъ по полотну священническія облаченія, съ библейскими изображеніями, дающія понятіе о той блестящей роскоши, съ какою ткацкое искусство одѣвало тогда церкви, замки и людей.

2. Рейнское искусство зрѣлаго средневѣковья.

А. Рейнское зодчество между 1050 и 1250 г.

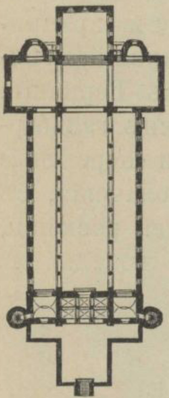
Благодатныя земли, черезъ которыя зеленый Рейнъ, сопровождаемый притоками, катитъ свои быстрыя волны отъ Боденскаго озера къ Нѣмецкому морю, были издавна главной областью распространенія нѣмецкой культуры и нѣмецкаго искусства. Правда, это также — тѣ германскія земли, которыя больше другихъ были затронуты античнымъ искусствомъ и античной образованностью и въ которыхъ донынѣ сохранились въ большемъ, чѣмъ гдѣ-либо, числѣ остатки роскошныхъ римскихъ сооруженій; поэтому, именно, здѣсь старое и новое могли всего органичнѣе слиться между собой для образованія романскаго стиля; поэтому, именно, здѣсь произведенія каролингскаго искусства уже какъ-бы предваряли произведенія романскаго искусства. Здѣсь зодчество особенно преобладало надъ другими художественными отраслями: еще и теперь въ водахъ Рейна отражается цѣлый рядъ великолѣпныхъ романскихъ церквей; при этомъ большинство роскошныхъ сооруженій, выказывающихъ нѣмецко-романскій архитектурный стиль во всей его чистотѣ, высится не на правомъ, а на лѣвомъ берегу рѣки.

Предшествующей эпохѣ принадлежитъ заложенная еще въ 1017 г. церковь св. Виллиброрда, въ Эхтернахѣ, — первоначально базилика съ плоскимъ покрытіемъ, съ чередующимися столбами и колоннами; капители ея колоннъ въ кориноскомъ духѣ и антикизирующіе карнизы

http://luci.kiev.ua/

столбовъ, составленные изъ астрагаловъ и полосъ, представляются скорѣе каролингско-оттоновскими, чѣмъ романскими.

Изъ рейнскихъ построекъ средины XI столѣтія, отличающихся, кромѣ плоскаго покрытія, многими другими особенностями, свойственными этому періоду развитія романскаго стиля, должно упомянуть прежде всего о созданіяхъ высокодаровитаго аббата Поппо изъ Стабло (Ставело, близъ Мальмеди). Отъ двухъ его главныхъ сооруженій, величественныхъ, благородно-простыхъ базиликъ съ колоннами и плоскимъ покрытіемъ, въ Лимбургѣ на Гардтѣ и въ Герсфельдѣ (въ Гессенѣ), дошли до насъ большія живописныя развалины. Церковь бенедиктинскаго аббатства въ Лимбургѣ на Гардтѣ (см. рис. на этой стр.), крипта которой была освящена въ 1035 г., имѣетъ на востокѣ унаслѣдованный отъ клюнійской церкви прямо-срѣзанный хоръ между двумя полукруглыми абсидами на восточныхъ сторонахъ крыльевъ трансепта, а на западной сторонѣ, надъ притворомъ, заключающимся между двумя четырехгранными башнями и открывающимся наружу тремя арками, — эмпоры. Соборная церковь въ Герсфельдѣ, базилика съ колоннами крипта которой освящена въ 1040 г., въ своемъ продольномъ корпусѣ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ, между прочимъ, угловые листки на базахъ ея колоннъ, снабженныхъ простыми кубовидными капителями, была реставрирована въ XII столѣтіи; но благородный, просторный планъ этой церкви остался неприкосновененъ со времени ея постройки. Въ ней полукруглому восточному хору соотвѣтствуетъ надъ западнымъ притворомъ полукруглый выступъ, отдаленно напоминающій собою второй западный хоръ церквей съ двойнымъ хоромъ. Базилику съ плоскимъ покрытіемъ средины XI столѣтія представляетъ собою церковь св. Урсулы, въ Кёльнѣ. Этотъ красивый храмъ имѣетъ надъ своими боковыми нефами эмпоры, открывающіеся въ средній нефъ надъ каждой главной аркой тремя меньшими арками на колоннахъ. Нѣмецкая кубовидная капитель уже приняла здѣсь свою типичную форму.



Планъ церкви въ Лимбургѣ на Гардтѣ. По Деґіо.

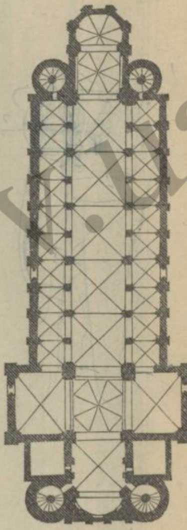
Затѣмъ, въ трехъ большихъ, построенныхъ изъ краснаго песчаника романскихъ соборахъ на среднемъ Рейнѣ, въ майнцскомъ, шпейерскомъ и вормскомъ, является господствующей „связная“ система сводчатыхъ базиликъ со столбами (см. стр. 263) въ чистомъ, благородномъ видѣ. Въ ихъ наружности останавливаютъ на себѣ вниманіе живописныя группы башенъ, широкое расчлененіе массъ и, на ряду съ циркульными арками и лопатками подъ крышей, небольшія циркульноарочныя галлереи на колоннахъ, неизвѣстныя саксонскимъ странамъ. Въ ихъ внутренности производятъ впечатлѣніе крупныя, замкнутыя въ себѣ формы, благородныя пропорціи, простая, часто нѣсколько суровая чистота отдѣльныхъ формъ. Эти церкви, какъ плоско-покрытыя бази-

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 21. Соборъ въ Шпейерѣ.

Съ рисунка Оскара Шульца.

лики со столбами, лишь боковые нефы которыхъ по первоначальному плану должны были имѣть своды, играли роль еще въ каролингско-оттоновское время. Старый майнцскій соборъ, исторію сооруженія котораго выяснили изслѣдованія Фр. Шнейдера, Г. Дегіо и Ф.-Як. Шмидта, сооружался съ 778 по 1050 г.; главная часть зданія съ планомъ въ видѣ ⊤ была заложена архіепископомъ Виллигисомъ въ 978 г. Старый вормскій соборъ воздвигнутъ между 1000 и 1025 гг. Первый шпейерскій соборъ сооруженъ между 1030 и 1060 гг. Нынѣшніе соборы, перекрытые коробовыми сводами, отчасти сохранили планы первоначальныхъ построекъ: майнцскій и вормскій (см. рис. на этой стр.) соборы — свои двойные хоры, шпейерскій соборъ — свой западный притворъ, который, правда, въ нынѣшнемъ видѣ представляетъ собою довольно слабую постройку XIX столѣтія. Въ прочихъ частяхъ, шпейерскій соборъ получилъ свой нынѣшній видъ (см. табл. 21 и рис. на стр. 302) въ царствованіе Генриха IV, между 1080 и 1100 гг.; вслѣдъ затѣмъ, съ 1081 г., началось сооруженіе его близнеца — новаго майнцскаго собора, законченное въ 1137 г. Новый вормскій соборъ отстроенъ позже — между 1171 и 1192 гг. Шпейерскій соборъ имѣетъ просторную крипту; крипта майнцскаго собора, менѣе значительная по величинѣ, возстановлена только въ послѣднее время; вормскій соборъ сооруженъ уже безъ крипты. Въ этихъ трехъ соборахъ расчлененіе стѣнъ произведено различнымъ образомъ при помощи полуколоннъ, прислоненныхъ къ столбамъ и поддерживающихъ своды. Въ майнцскомъ соборѣ только главные столбы имѣютъ полуколонны съ кубовидными капителями; отъ болѣе легкихъ промежуточныхъ столбовъ поднимаются вверхъ глухія арки, образующія подъ главными окнами фальшивую галлерею. Въ шпейерскомъ соборѣ, самомъ большомъ изъ трехъ, полуколонны главныхъ столбовъ, снабженныя капителями исключительно коринѳскаго характера, поставлены одна на другую. Къ промежуточнымъ столбамъ также и здѣсь прислонены полуколонны, уже съ кубовидными капителями; поднимающіяся отъ нихъ глухія арки обрамляютъ главныя окна верхняго этажа. Въ Вормсѣ снова только главные столбы снабжены полуколоннами, сопровождаемыми, однако, четвертными колоннами. И здѣсь окна окружены фальшивыми арками, исходящими отъ промежуточныхъ столбовъ. Крестовые своды въ шпейерскомъ соборѣ еще лишены нервюръ, но также и въ майнцскомъ, какъ, вѣроятно, и въ вормскомъ соборѣ, они только впослѣдствіи были превращены въ реберные своды. Шпейерскій соборъ, невполнѣ удачно реставрированный въ XIX столѣтіи, съ его двумя восьмигранными башнями надъ средокрестіями и, кромѣ того, четырьмя болѣе стройными и высокими башнями, переходящими въ



Планъ вормскаго собора. По В. Любке

http://luchi.kiev.ua/

восьмиугольные каменные шпили, снаружи строго соразмѣренъ, правиленъ и, благодаря своему положенію, оченъ живописенъ; его внутренность, несмотря на ея новѣйшую роспись, производитъ благородно-законченное, возвышенное впечатлѣніе. То обстоятельство, что это огромное

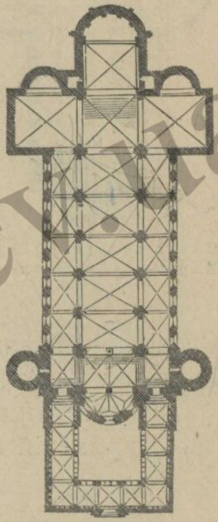
Внутренность шпейерскаго собора. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

зданіе не имѣетъ внутреннихъ контрфорсовъ, чѣмъ оно отличается отъ относящихся къ той же эпохѣ, но нѣсколько болѣе раннихъ ломбардскихъ и бургундскихъ церквей съ крестовыми сводами (Сантъ-Амброджо въ Миланѣ, Клюни), составляетъ, какъ указываетъ Дегіо, оригинальную и смѣлую черту нѣмецкаго зодчества. Внѣшность майнцскаго собора, равнымъ образомъ шестибашеннаго, болѣе нарядна. Внутри, благодаря тому, что западный трансептъ и западный хоръ этого собора

http://www.kiev.ua/

построены уже въ переходномъ стилѣ, онъ роскошнѣе шпейерскаго, но не столь благородно-спокоенъ, какъ этотъ послѣдній. Вормскій соборъ снаружи довольно близко напоминаетъ майнцскій; особенно красивый видъ придаютъ ему четыре стройныя круглыя башни, сопровождающія восьмиугольныя башни средокрестій. Внутренность отличается благородствомъ пропорцій и богата эффектными просвѣтами; также и здѣсь, въ западномъ хорѣ и западномъ куполѣ, встрѣчаются элементы переходнаго стиля.

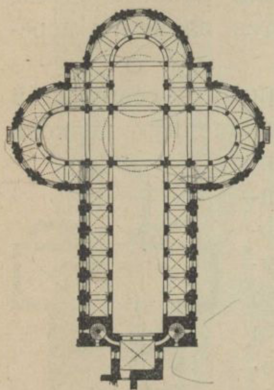
Затѣмъ, какъ на одно изъ благороднѣйшихъ романскихъ сооруженій въ прирейнскихъ странахъ, можно указать на шестибашенную церковь бенедиктинскаго аббатства въ Лахѣ (см. рис. на этой стр.). По времени постройки (1093 — 1156) она принадлежитъ эпохѣ господства связной системы, которая, однако, не примѣнена въ ней. Каждому компартименту ея средняго нефа соотвѣтствуетъ только одинъ компартиментъ бокового нефа. Компартименты средняго нефа представляютъ въ планѣ широкіе прямоугольники, а компартименты боковыхъ нефовъ — узкіе прямоугольники; поэтому ихъ полуциркульныя арки— отчасти повышенныя, отчасти плоскія, пониженныя; отдѣльныя формы свѣжи и изящны. Изъ двухъ хоровъ этой церкви, западный вдается въ четырехугольный, обнесенный портикомъ дворъ, напоминающій собою древне-христіанскіе атріи. Подобно церкви лахскаго аббатства, также и трирскій соборъ, имѣющій два хора, въ томъ видѣ, какой онъ получилъ въ романскую пору, не принадлежалъ къ разряду построекъ связной системы, но зато уже въ началѣ XIII столѣтія имѣлъ стрѣльчатые своды.



Планъ церкви бенедиктинскаго аббатства въ Лахѣ. По В. Любке.

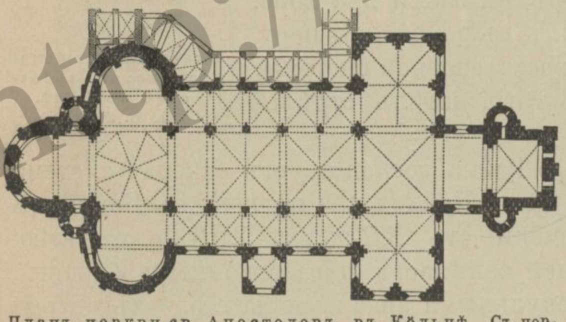
Отъ Майнца внизъ по теченію Рейна господствуетъ связная система съ нѣкоторыми отклоненіями отъ нея. Приходская церковь въ Боппардѣ принадлежитъ переходному времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію. Мѣсто крыльевъ трансепта въ ней занимаетъ пара огромныхъ башенъ. Эмпоры надъ тяжелыми полуциркульными аркадами на столбахъ открываются въ средній нефъ пролетами между изящными поздне-романскими колоннами. Самая любопытная особенность этой церкви состоитъ въ томъ, что она перекрыта однимъ стрѣльчатымъ коробовымъ сводомъ, подраздѣленнымъ поперечными подпружными арками на компартименты,—сводомъ, который внутри каждаго компартимента расчлененъ шестнадцатью ложными ребрами. Хоръ построенъ уже въ переходномъ стилѣ. Въ Кобленцѣ нынѣшняя церковь св. Кастора (1157 —1201) — четырехбашенная базилика связной системы со столбами. На ея западныхъ башняхъ сохранились отъ каролингскаго времени наружныя пилястры съ капителями, подражающими античнымъ. Подпружныя арки ея средокрестія уже стрѣльча-

тыя. Красивыя приходскія церкви въ Андернахѣ и Зинцигѣ имѣютъ эмпоры надъ боковыми нефами и полуциркульныя главныя аркады, но подпружныя арки уже стрѣльчатыя. Къ числу роскошнѣйшихъ и живописнѣйшихъ храмовъ Германіи принадлежитъ пятибашенный боннскій соборъ; его отдѣльныя части относятся къ концу XI-го столѣтія, главныя, романскія части — къ XII-му, а части, сооруженныя въ переходномъ стилѣ, — къ первой половинѣ XIII-го. Изъ двухъ хоровъ этого собора, продолговатый восточный хоръ — самый ранній изъ нѣмецкихъ хоровъ, имѣющихъ снаружи развитыя опорныя арки, — сооруженъ въ роскошномъ переходномъ стилѣ. Надъ средокрестіемъ возвышается восьмиугольная главная башня, увѣнчанная восьмиугольной же пирамидальной крышей. Снаружи западная часть зданія — романскаго характера, а восточная—уже готическаго. Во внутренности средній нефъ имѣетъ еще циркульныя аркады; прислоненныя къ ихъ столбамъ полуколонны снабжены на базахъ угловыми листками, а на капителяхъ украшены мотивами лиственныхъ почекъ. Своды — стрѣльчатые. Къ церкви примыкаетъ прелестная романская галлерея клуатра.



Планъ кёльнской церкви Маріи-въ-Капитоліи. По Г. Дегіо.

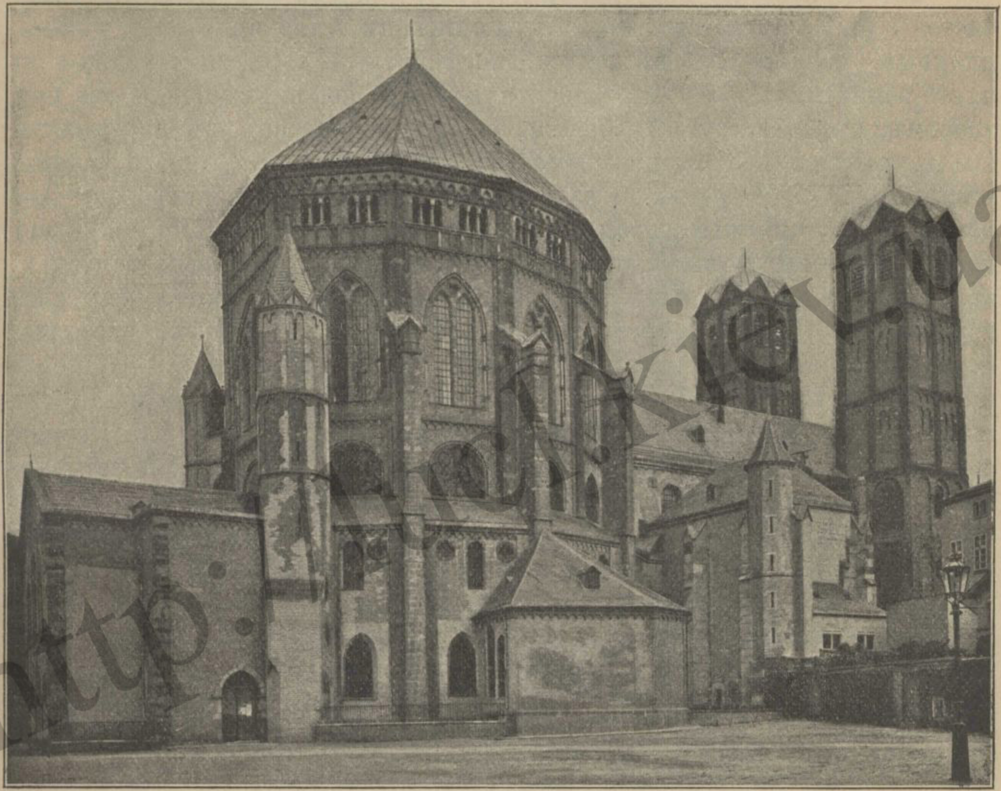
Романскими церквами богаче всѣхъ нѣмецкихъ городовъ Кёльнъ, древне-римскій городъ (Colonia Agrippina), сдѣлавшійся въ XII столѣтіи, когда его граждане вели борьбу съ мѣстными ахріепископами, главнымъ центромъ средневѣковаго зодчества Германіи. Самымъ древнимъ зданіемъ чистой связной системы съ циркульноарочными, лишенными нервюръ, сводами полвѣка тому назадъ считалась здѣсь небольшая церковь св. Маврикія, построенная около 1130 г. Большинство значительныхъ кёльнскихъ церквей этого времени, вслѣдствіе позднѣйшихъ готическихъ примѣсей къ нимъ, утратило единство своего стиля, и въ ихъ романскихъ планахъ есть немало особенностей, являющихся частью воскрешеніемъ принциповъ древне-христіанскаго храмоздательства, частью продуктомъ самостоятельнаго творчества. Наиболѣе ранняя церковь этого рода — св. Маріи въ Капитоліи (освященная въ 1049 г.; см. рис. на этой стр.). Восточная часть зданія, отстроенная, правда, только въ XII столѣтіи, имѣетъ древне-центральный характеръ. Къ среднему



Планъ церкви св. Апостоловъ, въ Кёльнѣ. Съ чертежа.

http://luci.kiev.ua/

квадрату, увѣнчанному куполомъ, съ трехъ сторонъ прилегаютъ большіе, во всю ширину этихъ сторонъ, полукруглые выступы, образующіе своею совокупностью форму, похожую на листъ клевера. Подобнымъ же образомъ устроенъ хоръ древней церкви Рождества въ Виѳлеемѣ (см. стр. 26). Къ его четвертой, западной, сторонѣ примыкаетъ трехнефный продольный корпусъ связной системы. Средній нефъ первоначально имѣлъ еще плоское покрытіе, но боковые нефы, продолжающіеся во всѣхъ трехъ



Наружность церкви св. Гереона, въ Кёльнѣ. Съ фотографіи.

полукруглыхъ выступахъ въ видѣ обхода съ колоннами, имѣющими высокія кубовидныя капители, съ самаго начала были снабжены на всемъ протяженіи своемъ крестовыми сводами. Четырехугольная башня, возвышающаяся надъ западнымъ фасадомъ, сопровождается восьмиугольными лѣстничными башнями. Галлерея клуатра при этой церкви имѣетъ строгій, ранне-романскій характеръ. — Мотивъ окончанія хора и вѣтвей трансепта церкви Маріи въ Капитоліи повторяется въ красивой церкви св. Апостоловъ (см. рис. на стр. 304), главныя части которой относятся также къ XII-му столѣтію. Три восточныхъ полукружія лишены здѣсь внутренняго обхода, но зато украшены снаружи двуярусными глухими аркадами и галлереями на колонкахъ. Но главную прелесть въ наруж-

ности этой церкви составляетъ живописная группа башенъ. Большая кёльнская церковь св. Мартина по устройству своей восточной части также походитъ на церковь Маріи въ Капитоліи; нынѣ существующее зданіе, освященное въ 1172 г.,—уже не связной системы; снаружи оно придавлено огромной восточной башней надъ средокрестіемъ, кромѣ которой эта церковь имѣетъ еще четыре угловыя башни. Внутри нея, на ряду съ циркульными арками, встрѣчаются и стрѣльчатыя. Еще своеобразнѣе церковь св. Гереона, съ десятиугольнымъ нефомъ центральной системы (см. рис. на стр. 305). Архіепископъ Анно прибавилъ къ нему длинный, освященный въ 1069 г., полукруглый хоръ, построенный въ чисто-романскихъ формахъ. Десятиугольный нефъ, вмѣстѣ съ его притворомъ, былъ между 1219 и 1227 гг. реставрированъ въ переходномъ стилѣ, уже сильно отзывающемся готикой. Внутри, угловыя колонны вышиною до 30 метровъ, съ капителями, которыя орнаментированы почками, поддерживаютъ огромный, вышиною приблизительно въ 50 метровъ, крестовый сводъ, осѣняющій все помѣщеніе; кольца на стержняхъ колонокъ, подпирающихъ продольныя подпружныя арки и выпуклыя грушевиднаго профиля ребра свода, характеризуютъ собою настоящій переходный стиль. Снаружи уже имѣются опорныя арки. — Переходному стилю въ Кёльнѣ принадлежатъ также церкви св. Северина (освященная въ 1237 г.) и св. Куниберта (освященная въ 1248 г.). Церковь св. Куниберта — сводчатая базилика съ двумя трансептами и четырьмя башнями; аркады и окна въ ней—еще циркульноарочныя, но подпружныя арки продольнаго корпуса—уже стрѣльчатыя; роскошный западный порталъ и окна западнаго трансепта—также стрѣльчатые. Повсюду въ Кёльнѣ любовь къ роскоши соединяется съ тонкимъ художественнымъ чувствомъ.

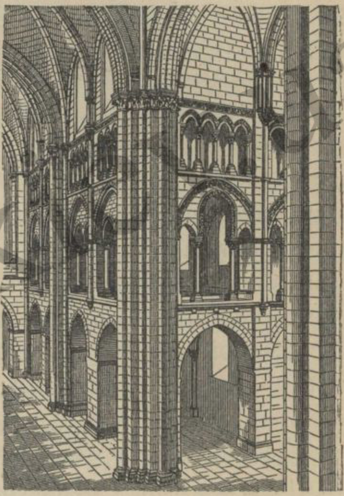
Но и ниже Кёльна, опять-таки на лѣвомъ берегу Рейна, находится замѣчательный памятникъ рейнскаго переходнаго стиля—увѣнчанная двумя башнями церковь св. Квирина, въ Нейссѣ, начатая постройкой въ 1207 г. Восточная ея сторона заканчивается тремя полукружіями, какъ въ кёльнскихъ церквахъ Маріи въ Капитолія, св. Апостоловъ и св. Мартина. Циркульная арка господствуетъ въ окнахъ восточной части зданія. Аркады продольнаго корпуса—уже стрѣльчатыя, а окна нефовъ оканчиваются вверху трехлопастными, вѣерообразными и еще болѣе причудливыми арками, составляющими характерную особенность нижнерейнскаго переходнаго стиля.

Къ этимъ нижне-рейнскимъ сооруженіямъ надо причислить въ нынѣшней Бельгіи великолѣпный архитектурный памятникъ XII столѣтія — соборъ въ Турнэ (Doornik, 1146—98 гг.). Поперечный нефъ этого собора съ его башнями (прибл. 1213 г.) представляется, такъ сказать, подготовкой къ переходному стилю; хоръ, съ круговымъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ, — роскошное созданіе готическаго стиля. Первоначально соборъ въ Турнэ былъ плоско-покрытой, крестообразной въ планѣ романской базиликой со столбами. Его восточная часть, съ полукруглымъ окончаніемъ

http://lucl.kiev.ua/

хора и полукруглыми же концами вѣтвей трансепта, сооружена на подобіе нижне-рейнскихъ церквей. Въ главномъ нефѣ, эмпоры надъ циркульными аркадами, трифоріи надъ эмпорами и окна надъ галлереей трифоріевъ напоминаютъ французскія четырехъярусныя церкви. Четыре высокія башни сопровождаютъ четырехугольную башню надъ средокрестіемъ. Западный фасадъ украшенъ двумя круглыми башенками. Это монументальное зданіе близко походитъ на нижне-рейнскія постройки, въ особенности своей внѣшностью.

На правомъ берегу Рейна образцомъ переходнаго стиля въ его наиболѣе полномъ и законченномъ видѣ является, сооруженный между 1213 и 1242 гг., соборъ въ Лимбургѣ на Ланѣ (см. рис. на этой стр.)— крестообразная базилика связной системы, съ округленнымъ окончаніемъ хора и такимъ же внутреннимъ хоровымъ обходомъ. Изъ семи башенъ этого собора самая высокая находится надъ средокрестіемъ. Снаружи, на ряду съ аркатурными полуциркульными и стрѣльчатыми фризами, уже имѣются зачатки опорныхъ арокъ. Внутри, не только боковые нефы, но и хоровой обходъ снабжены эмпорами съ изящными стрѣльчатыми аркадами; стрѣльчатоарочныя окна, однако, еще чередуются съ циркульноарочными, и въ стрѣльчатомъ западномъ порталѣ встрѣчается трехлиственная арка. Главные столбы, поддерживающіе своды, очень расчленены, а промежуточные столбы лишены декоративныхъ элементовъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что многія детали и здѣсь заимствованы отъ ланскаго собора; тѣмъ не менѣе, общій характеръ зданія — какъ нельзя болѣе нѣмецкій. Этотъ соборъ, при своей равномѣрной законченности, даетъ полную возможность характеризовать „переходный стиль“, какъ особый, замкнутый въ себѣ стиль. — Болѣе своеобразна превратившаяся теперь въ развалины, но все еще художественно-прелестная, цистерціанская церковь въ Гейстербахѣ (1202—33 гг.), въ Зибенгебирге,—базилика съ двумя трансептами, хоровымъ обходомъ и богатымъ, хотя снаружи и скрытымъ въ толщѣ стѣны, вѣнцомъ капеллъ, продолжающимся также въ продольномъ корпусѣ и въ восточномъ трансептѣ. Готическая система контрфорсовъ существовала здѣсь въ явномъ видѣ только съ внѣшней стороны хора, но столбы между капеллами замаскированно играли роль контрфорсовъ. Въ изящныхъ аркадахъ хора господствовали капители съ мотивами лиственныхъ почекъ, въ продольномъ же корпусѣ — еще кубовидныя капители. Окна, по большей части, были циркульноарочныя, но всѣ арки, имѣвшія конструктивное значеніе,—стрѣльчатыя.



Внутренность собора въ Лимбургѣ. По Г. Дегіо.

Дальше на востокъ отъ Рейна одна изъ очаровательнѣйшихъ нѣмецкихъ церквей переходнаго стиля — приходская церковь въ Гельнгаузенѣ. Башня ея западнаго фасада, сооруженная въ 1170 г., — еще совершенно романская; среднiй нефъ имѣетъ еще плоскiй потолокъ и циркульноарочныя окна, но его аркады — стрѣльчатыя. Особенно роскошна снаружи восточная часть этого зданiя: трансептъ, хоръ, восьмиугольная башня надъ средокрестiемъ и стройныя угловыя башни. Во внутренности отдѣльныя формы — восхитительной чистоты и граціозности. Нѣкоторыя изъ стройныхъ, отчасти свободно-стоящихъ колоннъ передъ столбами хора, какъ и въ соборѣ Сольсбёри (см. стр. 263), прикрѣплены къ столбамъ посредствомъ колецъ. Аттическiя базы снабжены угловыми листками; стройныя капители, орнаментированныя лиственными почками, кромѣ того, украшены кое-гдѣ фигурами животныхъ. „Переходный стиль,—пишетъ Доме,—при своей несравненной роскоши отличается здѣсь удивительной выдержанностью". Это великолѣпное зданiе имѣло влiянiе на церковную архитектуру значительной части Гессена. Недалеко отъ Гельнгаузена находятся красивыя развалины монастыря Арнсбургъ (1180—1215), въ которомъ слiянiе цистерцiанскаго и переходнаго стилей видно еще яснѣе, чѣмъ въ церкви гейстербахскаго аббатства. Въ этой сводчатой, уставленной столбами базиликѣ съ крестообразнымъ планомъ, съ прямоугольно-срѣзаннымъ хоромъ и съ низкимъ хоровымъ обходомъ, кубовидныя капители чередуются съ чашевидными, украшенными почками, а циркульныя арки – со стрѣльчатыми; все зданiе отличается благородной простотой.

Особое мѣсто среди рейнскихъ сооруженiй занимаютъ частныя капеллы при замкахъ, которыя и здѣсь обыкновенно строились въ два этажа. Къ числу древнѣйшихъ построекъ этого рода принадлежатъ капелла св. Годегарда при майнцскомъ соборѣ (1137 г.) и двойная церковь въ Шварцрейндорфѣ (1149—51 гг.), на правомъ берегу Рейна, напротивъ Бонна. Обѣ онѣ — чисто-романскаго стиля и, впервые въ этой мѣстности, надѣлены галлереями на колонкахъ. Изъ одного этажа состоитъ капелла замка въ Кобернѣ, близъ Кобленца, въ которой переходный стиль является во всемъ блескѣ своей фантастичности. Шестиугольная средняя часть этой капеллы, поддерживаемая пучками стройныхъ свободно-стоящихъ колоннъ, окружена обходомъ, также шестиугольнымъ, къ которому на востокѣ примыкаетъ абсида. Отдѣльныя формы здѣсь въ высшей степени прихотливы и разнообразны.

Въ области верхняго теченiя Рейна, главнымъ образомъ въ Эльзасѣ, мы видимъ своеобразное развитiе романско-церковнаго зодчества. Церковь центральнаго типа въ Оттмарсгеймѣ, планъ которой представляетъ восьмиугольникъ, вставленный въ другой бо̀льшiй восьмиугольникъ (см. стр. 125), занимаетъ мѣсто еще на рубежѣ каролингской эпохи.

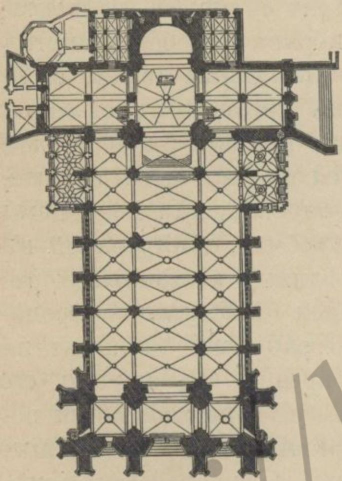
http://lib.kiev.ua/

Къ числу особенностей строгой, тяжелой романской архитектуры Эльзаса принадлежитъ надѣленіе западнаго фасада церквей двумя четырехугольными башнями и заключеннымъ между ними притворомъ, имѣющимъ трехугольный фронтонъ; къ этимъ особенностямъ относятся, кромѣ того, часто встрѣчающееся прямолинейное окончаніе хора и нѣсколько дикая фантастичность орнаментаціи, съ ея фигурами людей и животныхъ. Здѣсь образцомъ базилики съ колоннами можетъ служить небольшая церковь св. Георгія, въ Гагенау (1149—84). Правильное чередованіе колоннъ со столбами мы находимъ въ любопытной, возобновленной въ XII столѣтіи церкви Росгейма, фасадъ которой увѣнчанъ фронтономъ и украшенъ большими циркульными арками, образующими родъ галлерей, и фантастическими скульптурами. Прочія эльзасскія церкви въ большинствѣ случаевъ суть базилики крестообразнаго плана, съ одними только столбами. Притворъ собора въ Андлау, перекрытый крестовыми сводами, снабженъ эмпорою, обращенною вовнутрь церкви, порталъ же аббатской церкви въ Маурсмюнстерѣ живописно открывается наружу тремя арками, отдѣленными одна отъ другой роскошно орнаментированными колоннами съ кубовидными капителями. Отъ церкви въ Мурбахѣ, построенной въ 1216 г., сохранились только прямолинейно-срѣзанный восточный хоръ. съ циркульноарочными окнами и аркатурными фризами, и средокрестіе, надъ которымъ, между двумя четырехгранными башнями на вѣтвяхъ трансепта, возвышается двускатная крыша. Въ церкви св. Легерія, въ Гебвейлерѣ, заложенной въ 1082 г., уже выказывается переходный стиль. Старая главная часть этой церкви — связной системы; надъ нею высятся двѣ западныя башни и башня надъ средокрестіемъ. Выстроенный позже хоръ состоитъ изъ пяти сторонъ восьмиугольника. Во внутренности этого храма, нѣсколько низкой, какъ бы придавленной, еще преобладаетъ, несмотря на стрѣльчатость аркадъ и подпружинъ, кубовидная капитель. Большой извѣстностью пользуется фасадъ этой церкви съ заключающимся въ немъ характерно-эльзасскимъ открытымъ притворомъ, который занимаетъ собою не только его средину, но и пространство подъ башнями.

Не останавливаемся на такихъ эльзасскихъ постройкахъ переходнаго стиля, какъ церкви въ Зигольсгеймѣ, Альтдорфѣ и Шлеттштадтѣ. Выше по теченію Рейна, Базель, въ своемъ соборѣ, живописно расположенномъ на самомъ берегу рѣки, обладаетъ однимъ изъ прекраснѣйшихъ произведеній переходнаго стиля. Воздвигнутое въ 1185 г., новое зданіе собора представляетъ собою крестообразную въ планѣ сводчатую базилику связной системы, съ пятью нефами, хоровымъ обходомъ и двумя западными башнями. Полуколонны столбовъ средняго нефа имѣютъ угловые листки на базахъ и кубовидныя капители, тогда какъ капители столбовъ украшены листвою. Нижнія арки, отдѣляющія нефы одинъ отъ другого, — стрѣльчатыя, но аркады эмпоръ — циркульныя. Оконченный позже хоръ—уже готическаго стиля. Трансептъ и восточныя башни величествен-

http://tuclkiev.ua/

наго фрейбургскаго собора — мы разсмотримъ его ниже, въ числѣ другихъ шедевровъ нѣмецкой готики, — производящіе впечатлѣніе еще совершенно романскихъ, характеризуютъ собою переходный стиль первой половины XIII столѣтія. Въ заключеніе своего обзора верхне-рейнскихъ построекъ переходнаго стиля останавливаемся на главномъ произведеніи эльзасскаго зодчества — на страсбургскомъ соборѣ, восточная часть котораго принадлежитъ еще вполнѣ романской эпохѣ и переходному стилю (см. рис. на этой стр.). Первоначальный соборъ, сооруженный епископомъ Вернеромъ Габсбургскимъ въ первой половинѣ XI столѣтія, былъ трехнефной, плоско-покрытой T-образной базиликой, планъ которой зданіе сохранило до нашихъ дней. Нынѣшняя восточная часть собора построена позже, въ 1179 г.; хоровая ниша собора — полукруглая только внутри, а снаружи, будучи втиснута въ самое зданіе, срѣзана прямолинейно. Толстые столбы средокрестія, расчлененные поперемѣнно полуколоннами и прямоугольными выступами, украшены на базахъ сильно изогнутыми угловыми листками. Эти столбы, соединенные одинъ съ другимъ стрѣльчатыми арками, подпираютъ собою стрѣльчатоарочные пандантивы и, надъ ними, высокій, расчлененный нервюрами куполъ. Очень красивы и роскошны оба фасада трансепта, снабженные еще циркульноарочными порталами. Изъ нихъ болѣе чистый и спокойный по формамъ и, вообще, болѣе романскій — сѣверный фасадъ; южный фасадъ сооруженъ въ ранне-готическомъ, болѣе оживленномъ стилѣ и выказываетъ французское вліяніе; тѣмъ не менѣе, его строитель, какъ выражается Вольтманъ, „наложилъ на него такую яркую печать индивидуальности, какою рѣдко бываютъ отмѣчены созданія зрѣлой готики“. Восточная часть страсбургскаго собора была вполнѣ закончена только въ срединѣ XIII столѣтія. До того времени существовалъ его старый плоско-покрытый продольный корпусъ, перестроенный по наступленіи для нѣмецкой архитектуры новаго творческаго готическаго вѣка.



Планъ страсбургскаго собора. По А. Вольтману.

Въ прирейнскихъ странахъ сохранилось не мало остатковъ также свѣтскихъ романскихъ построекъ. Части романскихъ жилыхъ домовъ съ циркульноарочными окнами, лопатками, аркатурными фризами, иногда съ колонками, имѣющими кубовидныя капители, въ области Рейна уцѣлѣли, главнымъ образомъ, въ Трирѣ, но встрѣчаются также въ Кёльнѣ, Кобленцѣ, Мецѣ, Боппардѣ, Ахенѣ и Кайзерсвертѣ. Въ Гельнгаузенѣ находится зданіе, сооруженное около 1170 г. и нѣкогда служившее, какъ полагаютъ, ратушей. Передъ нижнимъ этажемъ этого зданія возвышается

терраса, на которую ведетъ открытая лѣстница; порталъ украшенъ трехлиственными арками; залъ верхняго этажа освѣщаютъ три сложныхъ окна. Прирейнскія страны богаты также развалинами болѣе или менѣе значительныхъ императорскихъ дворцовъ (пфальцовъ). Самые замѣчательные изъ нихъ — замки Фридриха Барбароссы, въ Гагенау, Кайзерслаутернѣ, Трифельсѣ, Кайзерсвертѣ и Нимвегенѣ. Развалины императорскаго пфальца въ Гельнгаузенѣ (1170 г.) могутъ, въ отношеніи величія и красоты, соперничать съ вартбургскимъ замкомъ и брауншвейгскимъ герцогскимъ дворцомъ (см. стр. 278). Въ немъ двойныя арки оконъ поддерживаются парными колоннами съ роскошными лиственными капителями; огромный каминъ обставленъ восьмигранными колоннами, украшенными зигзагами, а вдѣланныя въ стѣну квадратныя плиты по обѣимъ его сторонамъ покрыты мотивами плетенки, которые съ равнымъ правомъ могутъ считаться и древне-германскими или ломбардскими, и восточными.

Если въ заключеніе, какъ было сдѣлано нами въ области церковной архитектуры, мы бросимъ взглядъ на сосѣднія Нидерланды, то наше вниманіе остановитъ на себѣ прежде всего величественный графскій замокъ въ Гентѣ, окруженный 27 полукруглыми зубчатыми башнями. При видѣ его суровой внѣшности, нельзя предполагать, какими граціозными романскими галлереями на колоннахъ украшена его внутренность, расчищенная только въ 1900 г.

Великолѣпные княжескіе замки составляли особенность германскихъ странъ, именно, въ романскую эпоху. Въ готическое время, вслѣдствіе измѣнившихся политическихъ и экономическихъ условій, ихъ мѣсто заступили городскія ратуши.

Б. Романская пластика прирейнскихъ странъ.

Прирейнскія земли, благодаря многочисленности существовавшихъ въ нихъ монастырей и расцвѣту городской жизни, въ теченіи двухъ собственно романскихъ столѣтій Германіи (1050—1250 гг.) стали главной ареной ея религіознаго и художественнаго развитія. Подобно тому, какъ романскіе соборы рейнскаго прибрежья являются классическими созданіями средневѣковой нѣмецкой архитектуры, высоко стояли здѣсь также изобразительныя искусства, въ особенности живопись и прикладная пластика. Одна только монументальная каменная пластика, преимущественно занимающая насъ, не получила здѣсь такого сильнаго движенія впередъ, какъ въ Саксоніи.

По верхнему теченію Рейна наше вниманіе останавливаютъ на себѣ, во-первыхъ, двѣ пары изваяній на столбахъ рѣшетчатыхъ воротъ передъ соборомъ Хура (въ Швейцаріи), перенесенныя сюда изъ другой мѣстности. Онѣ изображаютъ апостоловъ, стоящихъ на львахъ. Фёге и Линднеръ указали на провансальское происхожденіе этихъ скульптуръ. Дѣйствительно, двѣ изъ этихъ фигуръ въ особенности похожи на фигуры апостоловъ въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ;

http://rucl.kiev.ua/

но сходство это — такое же, какъ между кропотливыми подражаніями варварскихъ мастеровъ и созданіями самостоятельныхъ художниковъ.

Французское вліяніе менѣе замѣтно въ извѣстномъ порталѣ св. Галла, въ базельскомъ соборѣ, принадлежащемъ еще XII столѣтію (приблизит. 1176 г.). Ранъ искалъ прототиповъ скульптуръ этого портала въ Бургундіи, Линднеръ — въ Провансѣ. На самомъ дѣлѣ, онѣ — произведенія много путешествовавшаго мастера, впитавшаго въ себя различныя вліянія. Порталъ (циркульноарочный) украшенъ на боковыхъ стѣнкахъ статуями четырехъ евангелистовъ, на его архитравѣ изображены мудрыя и неразумыя дѣвы, въ тимпанѣ — Христосъ, сидящій на тронѣ, съ предстоящими ему ап. Петромъ и Павломъ и колѣнопреклоненными въ углахъ тимпана основателями собора. Къ этому порталу пристроено высокое четырехугольное крыльцо съ плоской крышей, пять открытыхъ ярусовъ котораго роскошно декорированы скульптурами библейскаго содержанія. Въ верхней лоджіи изображены ангелы, возвѣщающіе Страшный Судъ гласомъ трубнымъ, рядомъ съ ними, на гладкой стѣнѣ — Воскресеніе мертвыхъ. Взятыя въ отдѣльности, эти фигуры нескладны и малоподвижны; вообще, по стилю своего исполненія, онѣ кажутся болѣе древними, чѣмъ онѣ есть въ дѣйствительности. Образцами для нихъ служили мелкія издѣлья византійской пластики, использованныя, однако, самостоятельно; въ своемъ же цѣломъ, порталъ св. Галла—вполнѣ своеобразное созданіе рейнскаго искусства.

Самыя великолѣпныя произведенія прирейнской, мало того, всей нѣмецкой пластики первой половины XIII столѣтія находятся въ страсбургскомъ соборѣ, какъ на его наружности, такъ и въ его южномъ, романскомъ поперечномъ нефѣ. Вмѣстѣ съ Мейеромъ-Альтоной, мы признаемъ, что эти скульптуры исполнены раньше 1250 г. Что касается до вліяній, опредѣлившихъ ихъ стиль, мы, вмѣстѣ съ Франкомъ и Фёге, полагаемъ, что работавшій надъ ними мастеръ былъ знакомъ со скульптурами южнаго и сѣвернаго порталовъ шартрскаго собора (см. стр. 244), и соглашаемся съ Фёге въ томъ, что, кромѣ французскаго вліянія, въ нихъ сказывается изученіе византійскаго прикладного искусства цвѣтущей поры, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, для объясненія бо̀льшей внѣшней и внутренней подвижности этихъ скульптуръ сравнительно съ ихъ шартрскими прототипами, мы склонны цѣнить въ нихъ самобытное нѣмецкое художественное чувство выше, чѣмъ это дѣлаетъ Франкъ. Поэтому подписываемся, не колеблясь, подъ слѣдующими словами Фёге: „Если страсбургскій мастеръ и заимствовалъ изъ Шартра нѣкоторыя основныя черты своего стиля и своей техники, а отчасти и мотивы композицій, то всетаки его искусство — мѣстное, страсбургское“. Порталъ этого южнаго поперечнаго нефа — двойной; въ одномъ изъ его тимпановъ изображено Успеніе Богородицы, въ другомъ — Ея небесное коронованіе. Фигуры, головы и тѣлодвиженія въ композиціи Успенія — почти античной чистоты и изящества. Двѣнадцать апостоловъ, украшавшіе

http://rucl.kiev.ua/

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 22. „Церковь“ и „Синагога“, статуи въ южномъ порталѣ Страсбургскаго собора.

Съ фотографіи.

http://luci.kiev.ua/

прежде четыре боковыя стѣнки обѣихъ дверей, по три на каждой, погибли; но зато, на крайней лѣвой и на крайней правой сторонахъ портала, сохранились двѣ пользующіяся всемірной извѣстностью женскія фигуры, „Церковь" и „Синагога", олицетворенія христіанства и іудейства, изваянныя съ тѣми чертами и атрибутами, какими онѣ сопровождались въ мистеріяхъ (см. табл. 22). „Церковь", въ коронѣ, съ крестомъ и чашей въ рукахъ, взираетъ побѣдоносно на свою противницу, изображенную съ завязанными глазами, съ поникшей головой и со сломаннымъ копьемъ въ правой рукѣ. Обѣ эти фигуры—въ высшей степени благородны и стройны; узкія одежды облегаютъ ихъ тѣла, образуя натуральныя, изящно-стилизованныя складки. Фёге говоритъ

Капитель съ изваяніями центавровъ на одномъ изъ столбовъ майнцкаго собора.
Съ фотографіи Кроста, въ Майнцѣ.

объ этихъ фигурахъ: „Мастера шартрскаго собора стремятся достигнуть должнаго впечатлѣнія строгой красотой формы и широкими линіями; мастеръ, изваявшій „Церковь" и „Синагогу", хотя онѣ и полны новой красоты, больше заботится о глубинѣ и мягкости экспрессіи. Онъ вкладываетъ въ лица духовную жизнь, и эта жизнь, передаваясь дальше игрою рукъ и члєновъ, какъ бы проницаетъ все тѣло". Въ трансептѣ сюда принадлежитъ, главнымъ образомъ, такъ называемая „Колонна ангеловъ", окруженная въ три ряда двѣнадцатью колоссальными, исполненными еще довольно жестко фигурами, по четыре въ каждомъ ряду: въ нижнемъ рядѣ стоятъ четыре евангелиста, въ среднемъ — четыре ангела съ трубами въ рукахъ, въ верхнемъ — Христосъ-Судія и еще три ангела; все вмѣстѣ представляетъ сокращенное изображеніе Искупленія и Суда. Всѣ эти скульптуры южнаго поперечнаго нефа — уже полуготическія; но, независимо отъ ихъ принадлежности къ той или иной школѣ, это — высокія, вѣчно-прекрасныя произведенія искусства.

Съ этими верхне-рейнскими мастерскими скульптурами не можетъ выдержать сравненія ни одно произведеніе средне- и нижне-рейнской монументальной пластики разсматриваемой эпохи. Ни статуи апостоловъ въ трирскомъ соборѣ, ни рельефы вормскаго собора, ни скульптурное украшеніе порталовъ майнцкаго собора, ни тимпаны церквей Андернаха, Ремагена и Браувейлера—не представляютъ особеннаго интереса. Заслуживаютъ быть упомянутыми развѣ лишь рельефы въ тимпанѣ портала южнаго бокового нефа въ трирскомъ соборѣ, съ ихъ внутренне-спокойными, торжественно-величавыми фигурами, нѣкоторыя капители столбовъ въ майнцкомъ соборѣ, орнаментированныя языческими мотивами, въ особенности капитель съ центаврами (см. рис. на стр. 313), и изданная Клеменомъ алтарная загородка изъ приходской церки въ Густорфѣ, близъ Нейсса, замѣчательная не только тщательнымъ выполненіемъ ея рельефовъ библейскаго содержанія, но и своею раскраской. Даже въ Кёльнѣ, этомъ центрѣ романскаго архитектурнаго стиля, мы не находимъ въ церквахъ того времени сколько-нибудь выдающихся каменныхъ скульптуръ. Какъ нескладенъ по формамъ, напр., рельефъ, изображающій св. Цецилію между двумя святыми въ тимпанѣ сѣвернаго портала кёльнской церкви во имя этой святой и какъ неудачно размѣщены тамъ фигуры въ пространствѣ! Ближайшаго разсмотрѣнія достойны только деревянныя двери сѣвернаго входа церкви Маріи въ Капитоліи. Правда, эти двери, изготовленныя, вѣроятно, вскорѣ послѣ 1050 г., принадлежатъ самому началу романской эпохи. Онѣ напоминаютъ двери св. Сабины, въ Римѣ, лишь своимъ общимъ характеромъ. Каждая изъ ихъ двухъ створокъ, рѣзанныхъ изъ крѣпкаго дуба и первоначально сплошь раскрашенныхъ, раздѣлена на три большихъ и десять малыхъ роскошно-обрамленныхъ панно́. Эти 26 панно́ заполнены композиціями на новозавѣтныя темы, выполненными высокимъ рельефомъ — въ нихъ особенно сильно выдаются впередъ головы — и довольно ясными по содержанію, хотя и грубыми въ отдѣльныхъ формахъ; фигуры въ нихъ коротки, а головы непропорціонально велики. Красивыя обрамленія придаютъ этимъ рельефамъ недостающую общую связь.

Спустившись внизъ по Рейну и заглянувъ еще разъ въ сосѣднія Нидерланды, мы найдемъ въ нихъ нѣсколько церквей съ болѣе роскошнымъ, хотя едва ли болѣе высокимъ по выполненію, скульптурнымъ убранствомъ. Въ соборѣ Турнэ (см. стр. 306) слѣдуетъ отмѣтить, относящееся къ XII столѣтію, грубоватое, но не лишенное экспрессіи, изображеніе побѣды добродѣтелей надъ пороками, на порталѣ сѣвернаго крыла трансепта. Обильно-украшенный скульптурами уже стрѣльчатоарочный южный порталъ церкви св. Сервація, въ Мастрихтѣ, принадлежащій концу первой четверти XIII вѣка, характеристиченъ для этой же ступени художественнаго развитія, какъ и вышеописанный (см. стр. 282 и 283) разобранный на части порталъ магдебургскаго собора, примыкающій къ французскимъ образцамъ.

Надгробные памятники романскихъ церквей рейнской области не выдерживаютъ никакого сравненія съ саксонскими памятниками того же рода. XII столѣтію принадлежатъ: неуклюжая женская фигура на изслѣдованномъ Швейцеромъ „памятникѣ Нотбурги“, въ сельской церкви Гохгаузена, на Неккарѣ, слабое въ техническомъ отношеніи надгробное изваяніе архіепископа эпштейнскаго Зигфрида, въ майнцкомъ соборѣ, и — лучшая изъ относящихся сюда скульптуръ — стройная, облеченная въ одежду съ тугими складками и обрамленная роскошнымъ лиственнымъ фризомъ, рельефная фигура св. Плектруды, на ея гробницѣ въ криптѣ церкви Маріи въ Капитоліи, въ Кёльнѣ.

Гораздо свободнѣе, чѣмъ монументальная скульптура, развивалась въ рейнскихъ странахъ въ романскую пору мелкая пластика. Изъ ея круглопластическихъ произведеній достойны вниманія, главнымъ образомъ, бронзовыя распятія, полную эволюцію которыхъ, какъ мы сдѣлали это для монументальной пластики Италіи (см. стр. 188) и Саксоніи (стр. 287), можно прослѣдить лучше всего по небольшимъ вещамъ коллекціи соборнаго каноника Шнютгена, въ Кёльнѣ. Кёльнъ стоялъ во главѣ дѣйствительно художественнаго движенія, благодаря преимущественно своему золотыхъ дѣлъ мастерству, наиболѣе цѣнными продуктами котораго были мощехранительницы. На одномъ изъ древнѣйшихъ произведеній этого рода, на небольшомъ переносномъ алтарѣ (принадлежащемъ теперь герцогу Кемберлэндскому), имѣется надпись, свидѣтельствующая о его кёльнскомъ происхожденіи: „Eilbertus Coloniensis me fecit“. Въ рейнской провинціи сохранились также самыя замѣчательныя изъ настоящихъ мощехранительницъ, родиною которыхъ можно считать, кромѣ нижняго Рейна, еще только область Мааса. Общая ихъ форма — архитектурная, а съ точки зрѣнія исторіи искусства на нихъ можно смотрѣть, какъ на новыя, изящныя и одухотворенныя видоизмѣненія доисторическихъ „урнъ въ видѣ жилищъ“ (см. т. I, стр. 46, 236 и 521). Подобная мощехранительница, обыкновенно, имѣетъ видъ маленькой церкви съ фронтонами; ея боковыя стороны снабжены пилястрами и аркадами на колоннахъ, а по коньку двускатной крыши тянется роскошно орнаментированный гребень. Въ украшеніи такихъ ковчеговъ соперничали между собою скульптура, эмалевая живопись и ювелирное искусство. Но ихъ пластическія фигурныя украшенія, занимающія насъ ближайшимъ образомъ, въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ сохранились. Къ числу древнѣйшихъ мощехранительницъ принадлежитъ оконченная въ 1129 г. рака св. Виктора, въ ксантенскомъ соборѣ. На длинныхъ сторонахъ этой раки были помѣщены еще очень неуклюжія фигуры апостоловъ, изъ которыхъ на каждой сторонѣ сохранилось только по три; на передней, короткой, сторонѣ изображенъ Христосъ. Всѣ фигуры, выбитыя изъ серебряныхъ листовъ, изображены наклоненными впередъ. Не болѣе, чѣмъ двумя десятками лѣтъ позже, изготовлена роскошная рака св.

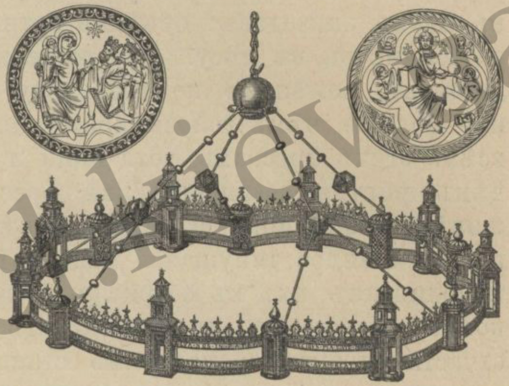
http://luck.kiev.ua/

Гериберта, находящаяся въ церкви во имя этого святого, въ Дейтцѣ; на ея стѣнкахъ прекрасно сохранились длинныя подвижныя сидячія фигуры Богоматери, св. Гериберта и двѣнадцати апостоловъ. Важнѣе для исторіи мелкой пластики, чѣмъ для исторіи эмалевой живописи, въ особенности реликваріи конца XII столѣтія: рака св. Альбина, въ приходской церкви Богоматери, въ Кёльнѣ, на Шнурргассе, и рака св. Аннона (начатая работой въ 1183 г.), въ католической приходской церкви въ Зигбургѣ. Фигуры апостоловъ на этой ракѣ, помѣщенныя между арками, показываютъ рейнскую пластику, какъ выражается Ренаръ, „стоящей около 1200 г. на совершенно неожиданной высотѣ ин-

„Ковчегъ Богородицы“ въ ахенскомъ соборѣ. Съ фотографіи I. Нёринга, въ Любекѣ.

дивидуализаціи типовъ“. Уже въ XIII столѣтіи окончены три большія раки, обозначающія собой наивысшую точку, достигнутую развитіемъ этой отрасли прикладной пластики. На ракѣ Карла Великаго, въ ахенскомъ соборѣ (1165—1215 гг.), широкія прямоугольныя поверхности двускатной крыши заполнены многофигурными, но неоживленными рельефами, изображающими эпизоды изъ жизни великаго императора; на одной изъ увѣнчанныхъ фронтономъ стѣнокъ помѣщено круглопластическое изображеніе Богоматери, сидящей на престолѣ, съ предстоящими Ей двумя архангелами, на другой сторонѣ изображенъ самъ Карлъ Великій между папою Львомъ III и архіепископомъ Турпиномъ; подъ полуциркульными аркадами боковыхъ стѣнокъ помѣщены очень тщательно исполненныя фигуры шестнадцати нѣмецкихъ императоровъ, сидящихъ въ торжественныхъ позахъ. Ковчегъ во имя св. Троицы, въ кёльнскомъ соборѣ (1165—1225), имѣетъ, какъ исключеніе изъ общаго правила, форму трехнефной романской базилики; на серединѣ его передней стороны представленъ Спаситель во славѣ между изображеніями Пресв.

Троицы и Крещенія Господня; прочія боковыя стороны ковчега роскошно украшены скульптурами строго развитаго, но все еще спокойнаго и тяжеловатаго романскаго стиля, въ ряду пластическихъ издѣлій котораго, исполненныхъ изъ благородныхъ металловъ, онѣ являются произведеніями самыми блестящими. Но въ рельефахъ третьей мощехранительницы — „Ковчега Богородицы", въ ахенскомъ соборѣ (1200—1258), уже больше свободы (см. рис. на стр. 316); подъ четырьмя главными фронтонами всѣхъ четырехъ сторонъ этого ковчега изображены Христосъ, Богоматерь, Карлъ Великій и Левъ III; подъ аркадами длинныхъ сторонъ сидятъ, въ торжественныхъ позахъ, двѣнадцать апостоловъ. Двѣ другія мощехранительницы, изготовленныя около 1200 г., изъ которыхъ одна принадлежитъ герцогу Кемберлэндскому, а другая Соусъ-Кенсингтонскому музею въ Лондонѣ, имѣютъ форму даже крестообразныхъ купольныхъ церквей съ фронтономъ на каждой изъ четырехъ сторонъ. Украшающія ихъ фигуры, помѣщенныя въ нишахъ, рѣзаны изъ слоновой кости.


Паникадило ахенскаго собора и нижнія стороны двухъ башенокъ, украшающихъ собою это паникадило. По I. фонъ-Фальке.

Наконецъ, прирейнская страна владѣетъ самымъ изящнымъ изъ кругообразныхъ паникадилъ, символически представляющихъ собою небесный Іерусалимъ. Это паникадило находится въ ахенскомъ соборѣ (см. рис. на этой стр.). Нижняя сторона 16 окружающихъ его башенокъ украшена священными изображеніями. Такъ какъ эти пластинки могутъ давать отпечатки подобно гравированнымъ мѣднымъ доскамъ, то на нихъ можно, въ нѣкоторомъ отношеніи, смотрѣть — хотя онѣ и не предназначались для печатанія съ нихъ, — какъ на зачатки гравюры на мѣди. Такъ одно открытіе ведетъ за собой другое и подготовляетъ дальнѣйшіе успѣхи искусства.

В. Рейнская живопись съ 1050 по 1250 г.

Переходъ отъ оттоновской стѣнной живописи къ романской особенно ясно выказывается въ тѣхъ благословенныхъ верхне-нѣмецкихъ земляхъ, гдѣ еще видны вдали снѣжныя вершины Альпъ. Поучительны, прежде всего, успѣхи рейхенауской школы (см. стр. 128). Сдѣланный ею шагъ впередъ весьма замѣтенъ въ стѣнныхъ фрескахъ небольшой церкви Бургфельдена, въ Швабской Юрѣ, на высокомъ берегу пѣнистаго Эйаха. Эти фрески выражаютъ собою, какъ это отмѣтили Краусъ и другіе, переходъ отъ оглядывающагося назадъ стиля ранняго средневѣковья къ смотрящему впередъ стилю зрѣлаго средневѣковья.

Эти бургфельденскіе памятники живописи, изданные П. Веберомъ, принадлежатъ второй половинѣ XI столѣтія. На восточной стѣнѣ представленъ Страшный Судъ. Тогда какъ въ подобномъ изображеніи въ Оберцеллѣ (см. стр. 129) еще не воспроизведены послѣдствія Суда, здѣсь, по правую руку безбородаго Спасителя, возсѣдающаго на радугѣ, видны ангелы, ведущіе праведниковъ въ царство небесное, а по лѣвую руку—бѣсы, ввергающіе грѣшниковъ въ геенну огненную. Въ обѣихъ группахъ, позы длинныхъ, малоголовыхъ фигуръ хорошо передаютъ ихъ душевное состояніе. Фрески сѣверной и южной стѣнъ отчасти погибли. На южной стѣнѣ, въ числѣ другихъ изображеній, можно различить смерть богача, котораго діаволъ стаскиваетъ съ его ложа, и смерть бѣдняка, котораго ангелы отводятъ въ обитель праведныхъ. На сѣверной стѣнѣ мы находимъ притчу о милосердомъ самарянинѣ, представленную въ двухъ эпизодахъ: отъѣздъ путника въ дорогу, и нападеніе на него разбойниковъ въ лѣсу. На стеблевидныхъ вѣтвяхъ деревьевъ, вмѣсто листьевъ, помѣщено по нѣскольку стилизованныхъ цвѣтковъ; послѣдніе—больше, чѣмъ головы движущихся между ними людей. Фигуры на всѣхъ этихъ фрескахъ, хотя тощи и длинны, однако, менѣе схематичны, чѣмъ фигуры оберцелльскихъ фресокъ, ихъ движенія естественнѣе и живѣе, композиція сюжетовъ болѣе драматична. Широкая двойная полоса меандра, тянущаяся надъ всѣми этими изображеніями, явственно приближаетъ ихъ къ оберцелльскимъ фрескамъ и въ отношеніи внѣшности. Однако, то, что возвышаетъ ихъ надъ этими послѣдними, было отчасти утрачено романскимъ стилемъ XII столѣтія, хотя и улучшившимъ пропорціи тѣла.

Послѣ бургфельденскихъ фресокъ слѣдуетъ указать на фрески церкви въ Нидерцеллѣ, на островѣ Рейхенау. Мы приписываемъ ихъ—самое раннее—концу XI столѣтія, хотя ихъ издатели, Кюнстле и Бейерле, считаютъ ихъ болѣе древними. Всего замѣчательнѣе фрески восточной абсиды. Въ раковинѣ абсиды, внутри разноцвѣтной (желтой, красной и снова желтой) мандорлы, возсѣдаетъ на радугѣ уже бородатый Спаситель между символами евангелистовъ съ большими, очень сильно расправленными крыльями въ углахъ изображенія. Подлѣ мандорлы стоятъ апостолы Петръ и Павелъ; рядомъ съ ними—два рослыхъ серафима съ высокими крыльями и съ колесами подъ ногами; ниже, въ нарисованныхъ полуциркульныхъ аркадахъ, въ верхнемъ ряду сидятъ апостолы, въ нижнемъ стоятъ пророки въ остроконечныхъ шапкахъ и со свитками въ рукахъ. Въ колоритѣ господствуютъ красный цвѣтъ одеждъ и синій цвѣтъ фона. Вся композиція прекрасно размѣщена въ пространствѣ.

Вполнѣ принадлежатъ XII столѣтію въ долинѣ верхняго Рейна потолочныя фрески церкви въ Циллисѣ, въ Граубюнденѣ, по своему общему характеру, правда, болѣе близкія къ нерейнской живописи Южной Германіи, чѣмъ къ рейнскимъ росписямъ. Среднія поля этихъ фресокъ

http://lucl.kiev.ua/

Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 23. Распятіе, стѣнная живопись въ нижней церкви Шварцрейндорфа, близъ Бонна.

Съ оригинальной копіи Ганса Вейсгара.

заняты изображеніями событій изъ земной жизни Спасителя, до Его распятія; по краямъ изображены борющіяся между собой и съ людьми отчасти существующія въ дѣйствительности, отчасти фантастическія чудовища, какъ представители темныхъ силъ природы; обрамленія орнаментированы чисто-романскими зигзагами, волнистыми полосами и лиственными завитками.

На среднемъ Рейнѣ старыхъ стѣнныхъ росписей разсматриваемой эпохи сохранилось сравнительно немного; тѣмъ не менѣе, слѣдуетъ отмѣтить изображенія апостоловъ и пророковъ въ хорѣ церкви св. Мартина, въ Вормсѣ, написанныя подъ циркульными аркадами, въ обрамленіи, орнаментированномъ ковровыми узорами, на синемъ фонѣ,—спокойныя, чисто-очерченныя фигуры, которыя, хотя и исполнены, вѣроятно, послѣ середины XIII столѣтія, однако, еще не имѣютъ готическаго характера.

Произведеніями этого рода гораздо богаче нижній Рейнъ, гдѣ, благодаря преимущественно трудамъ Клемена, постоянно открываются и публикуются новыя стѣнныя росписи романскаго времени. Еще XII столѣтію принадлежатъ фрески въ западномъ хорѣ аббатской церкви въ Кнехтштедтенѣ, въ хорѣ церкви св. Гереона и въ криптѣ церкви Маріи въ Капитоліи, въ Кёльнѣ, въ двойной церкви въ Шварцрейндорфѣ, близъ Бонна, и въ залѣ капитула прежняго бенедиктинскаго аббатства, въ Браувейлерѣ. Въ Кнехтштедтенѣ, въ фигурѣ Спасителя, возсѣдающаго на радугѣ, любопытна сильная укороченность нижней части тѣла. Нѣсколько съ бо́льшимъ вниманіемъ мы можемъ остановиться только на циклахъ изображеній въ Шварцрейндорфѣ и въ Браувейлерѣ, изданныхъ Эрнстомъ аусмъ-Веертомъ. Въ Шварцрейндорфѣ расписана какъ верхняя церковь, такъ и нижняя. Наиболѣе важенъ обширный циклъ фресокъ нижней церкви. Въ полукуполѣ хора представленъ Христосъ на тронѣ, окруженный апостолами. Его правильное, обрамленное бородою лицо, съ дугообразными, почти каллиграфически написанными бровями, типично для той ступени развитія искусства, къ которой относятся эти произведенія. Ниже, на стѣнахъ ниши, четыре евангелиста, съ ихъ символами надъ головами, сидятъ у своихъ аналоевъ; позы этихъ фигуръ—оживленныя, но положеніе ихъ тѣлъ—неправильное. Изъ трехъ остальныхъ полукуполовъ этой крестообразной въ планѣ церкви, всѣ четыре крыла которой заканчиваются полукруглыми абсидами, въ южномъ полукуполѣ изображено Преображеніе Господне, въ западномъ—изгнаніе торговцевъ изъ іерусалимскаго храма, въ сѣверномъ—Распятіе (см. табл. 23). Воинъ пронзаетъ копьемъ бокъ Спасителя, а другой воинъ подноситъ къ Его устамъ губку на трости; внизу, справа, воины мечутъ жребій объ одеждѣ Распятаго; слѣва Пилатъ умываетъ свои руки; въ позѣ помѣщеннаго вверху, налѣво, ап. Іоанна, обнимающаго Богородицу, много теплоты и сердечности. Всѣ лопасти крестовыхъ сводовъ украшены фресками на сюжетъ Видѣнія

http://rucklev.ua/

Іезекіиля. Вездѣ господствуетъ контурный стиль, съ ничтожной, въ нагихъ частяхъ тѣла едва примѣтной моделировкой, слѣды которой окончательно уничтожены реставраціей; одежды, облегающія безжизненно трактованное тѣло, драпируются еще спокойно; отдѣльные сюжеты, помѣщенные на синемъ фонѣ, скомпонованы хотя и по-дѣтски, но съ достаточной ясностью. Близко родственна по стилю съ этою росписью живопись на потолкѣ браувейлерскаго зала. Четыре лопасти каждаго изъ шести крестовыхъ сводовъ этого потолка украшены фресками. Надъ входомъ изображенъ Спаситель, по грудь, въ золотомъ узорчатомъ нимбѣ. Его сопровождаютъ, на другихъ лопастяхъ того же крестоваго свода, Богоматерь, Іоаннъ Креститель, пророки и святые. Фрески прочихъ двадцати лопастей служатъ иллюстраціями одиннадцатой главы „Посланія къ евреямъ". Примѣры торжества вѣры, взятые изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ и изъ житія святыхъ, переданы здѣсь въ жизненныхъ образахъ, съ точностью воспроизводящихъ выраженія апостола. Размѣщены эти вновь изобрѣтенные сюжеты на сферическихъ трехугольныхъ поляхъ крестовыхъ сводовъ, вообще, еще не такъ удачно, какъ въ Шварцрейндорфѣ.

Перемѣну въ стилѣ первой половины XIII столѣтія мы видимъ затѣмъ, напр., въ изданныхъ Илло остаткахъ стѣнописи въ залѣ капитула ордена храмовниковъ, въ Мецѣ, въ сильно „возстановленныхъ", къ сожалѣнію, фрескахъ, изображающихъ житіе св. Севера, въ церкви его имени, въ Боппардѣ, въ монументальныхъ фигурахъ святыхъ на столбахъ церкви св. Куниберта, въ Кёльнѣ, и особенно во фрескахъ въ тимпанѣ притвора, на сводахъ крипты и на стѣнахъ крестильной капеллы въ кёльнской церкви св. Гереона. Наиболѣе замѣчательны изъ этихъ фресокъ послѣднія. Подъ нарисованными циркульными аркадами стоятъ, изображенныя въ натуральную величину и en face, благородныя, серьезныя фигуры святыхъ и епископовъ. На сводѣ надъ алтаремъ изображенъ Спаситель между Богоматерью и Іоанномъ Крестителемъ; ихъ фигуры свободнѣе и подвижнѣе, чѣмъ въ Шварцрейндорфѣ и Браувейлерѣ, но контурный стиль еще и тутъ отличается своею обычною каллиграфичностью, напр., въ рисункѣ сильно изогнутыхъ бровей; при неспокойной изломанности складокъ, этотъ стиль здѣсь очень оживленъ. Эта крестильная капелла прекрасно сохранила то впечатлѣніе, какое получалось отъ общаго живописнаго украшенія поздне-романскихъ помѣщеній.

Со стѣнной живописью въ области Рейна очень рано вступила въ соперничество живопись на стеклѣ. Изъ памятниковъ IX столѣтія, изданныхъ Нордгоффомъ, явствуетъ, что еще около 800 г. окна старой бенедиктинской церкви въ Верденѣ на Рурѣ были расписаны фигурными изображеніями. Съ 1050 г. въ рейнской области живопись на стеклѣ переходитъ въ руки мірянъ. Держась сочиненій Янича и Брука, мы можемъ прослѣдить ее въ Эльзасѣ съ XII столѣтія, вѣка шварцлотовой техники (см. стр. 231). На одномъ

http://lucl.kiev.ua/

раннемъ расписномъ стеклѣ изъ церкви ап. Петра и Павла въ Нейвейлерѣ, находящемся теперь въ музеѣ Клюнй, въ Парижѣ, изображенъ св. Тимоѳей, фигура эффектно выдѣляющаяся на ярко-красномъ фонѣ. О дальнѣйшемъ развитіи живописи на стеклѣ мы можемъ составить себѣ ясное понятіе по романскимъ, хотя уже и стрѣльчатымъ, окнамъ древнѣйшихъ частей страсбургскаго собора. Второй половинѣ XII столѣтія принадлежитъ, напр., окно надъ порталомъ сѣвернаго крыла трансепта (см. рис. на этой стр.); главныя изображенія на немъ помѣщены въ круглыхъ медальонахъ, рисующихся на узорчатомъ, какъ бы ковровомъ фонѣ. Въ трехъ нижнихъ медальонахъ представленъ судъ Соломона, въ четвертомъ, верхнемъ—ангелъ въ зеленой одеждѣ. При сравненіи этого окна съ французскими расписными стеклами того же времени, въ немъ замѣчаешь уже болѣе значительное употребленіе желтой и зеленой красокъ на ряду съ красной и синей. Къ концу XII столѣтія относятся окна южнаго крыла трансепта, изъ которыхъ на одномъ изображены св. Маврикій и, надъ нимъ, св. Кандидъ, на другомъ св. Эксуперій со св. Викторомъ — хорошо-нарисованныя фигуры воиновъ въ шлемахъ и кольчугахъ; вслѣдствіе шварцлоттовой техники, на глаза ихъ какъ-будто надѣты очки. Переходному времени отъ XII къ XIII столѣтію принадлежатъ восточныя окна южнаго крыла трансепта, изъ которыхъ на одномъ изображены вверху св. Матѳей, а внизу св. Варѳоломей, тогда какъ другое окно все заполнено гигантской фигурой св. Христофора. Техническое исполненіе лицъ и здѣсь сдѣлалось лучше и мягче, а драпировки стали шире, оживленнѣе и изысканнѣе. Затѣмъ слѣдуетъ указать на семь первыхъ изъ знаменитыхъ оконъ, украшенныхъ фигурами нѣмецкихъ королей, въ сѣверномъ боковомъ нефѣ продольнаго корпуса, уцѣлѣвшихъ при перестройкѣ собора изъ болѣе древняго, романскаго, въ готическій, оконченный въ 1275 г., и получившихъ при этомъ готическія украшенія. Эти фигуры королей сочинены совершенно въ романскомъ духѣ; они изображены въ коронахъ и въ ниспадающихъ тяжелыми складками мантіяхъ, надѣтыхъ поверхъ жесткихъ, словно накрахмаленныхъ туникъ. И здѣсь зеленый и желтый цвѣта играютъ, на ряду съ краснымъ и синимъ тонами, болѣе видную роль, чѣмъ во французскихъ расписныхъ стеклахъ.

„Соломоново окно“ въ сѣверномъ трансептѣ страсбургскаго собора. По Р. Бруку.

Если не считать обломковъ въ коллекціи Шнютгена, въ Кёльнѣ, то надо сказать, что изъ средне-рейнскихъ и нижне-рейнскихъ распис-

ныхъ стеколъ до насъ дошли только тѣ, которыя относятся не раньше какъ ко второй четверти XIII столѣтія. Для примѣра укажемъ на восемь знаменитыхъ цвѣтныхъ оконныхъ стеколъ въ хорѣ церкви св. Куниберта, въ Кёльнѣ. На пяти изъ нихъ изображены только отдѣльныя фигуры въ роскошно орнаментированныхъ обрамленіяхъ; три среднихъ окна представляютъ сложныя композиціи, очень оживленныя и колоритныя, съ преобладающими краснымъ и зеленымъ цвѣтами.

Не можемъ разстаться съ монументальнымъ романскимъ искусствомъ Кёльна, не возвратившись въ крипту церкви св. Гереона и не бросивъ въ ней взгляда на ранне-романскій мозаичный полъ (XI столѣтія), украшенный изображеніями ветхозавѣтныхъ сюжетовъ, изъ которыхъ пять взяты изъ исторіи Самсона, три изъ жизни Давида и одно изъ разсказовъ объ Іосифѣ и Пентефріи. Угловатыя и жесткія по рисунку, эти изображенія не могутъ считаться блестящими образцами средневѣковаго мозаичнаго украшенія половъ, но, при рѣдкости подобнаго рода произведеній, они пополняютъ наше представленіе объ общемъ живописномъ эффектѣ внутренняго убранства романскихъ церквей.

Тогда какъ рейнская миніатюрная живопись довольно хорошо изслѣдована за эпоху ранняго средневѣковья (см. стр. 133), ея фазы развитія въ эпоху зрѣлаго средневѣковья изучены еще неудовлетворительно. Первое мѣсто среди верхне-рейнскихъ рукописей этой эпохи принадлежитъ такъ называемому „Увеселительному Саду“ (Hortus Deliciarum), написанному между 1165 и 1175 гг. эльзасской аббатисой Геррадой фонъ-Ландсбергъ и ею же обильно иллюстрированному. Эта знаменитая рукопись, къ сожалѣнію, уничтоженная пожаромъ въ 1870 г., во время осады Страсбурга, но сохраненная для насъ старинными рисунками Шарля Шмидта, въ своемъ текстѣ и иллюстраціяхъ содержала сводъ всего церковнаго и мірского знанія и вѣрованій зрѣлой поры средневѣковья въ той мѣрѣ, въ какой считала это полезнымъ и нужнымъ сообщить монахинямъ ученая и талантливая аббатиса. Число рисунковъ было здѣсь черезчуръ велико для того, чтобы всѣ они могли быть выполнены густокроющими красками, работа которыми требовала большой усидчивости. Поэтому, рядомъ съ очень колоритными и тщательно исполненными миніатюрами, въ „Увеселительномъ Садѣ“ встрѣчались рисунки слабо раскрашенные, или почти совсѣмъ нераскрашенные. Изъ красокъ, преобладали красная, синяя и свѣтлозеленая. Листового золота было употреблено здѣсь сравнительно мало. Что касается до образцовъ, то художница брала ихъ отовсюду, гдѣ только находила. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что въ ея работѣ отразилось вліяніе и византійскихъ, и западныхъ оригиналовъ. Гораздо важнѣе то обстоятельство, что въ многихъ случаяхъ она прямо обращалась къ природѣ и къ жизни, стараясь передавать дѣйствительность, какъ она ее вос-

http://nuclkiev.ua/

принимала, своей собственной, правда, еще неловкой манерой. Какое впечатлѣніе эти рисунки производили на современниковъ, видно уже изъ заимствованій, сдѣланныхъ изъ нихъ страсбургской живописью на стеклѣ. „Hortus Deliciarum“ былъ блестящимъ свидѣтельствомъ художественности, до какой дошло зрѣлое средневѣковье. Около 1200 г. написаны два евангелія Великогерцогской библіотеки въ Карлсруэ, изъ которыхъ одно поступило въ нее изъ церкви св. Петра, въ Шварцвальдѣ, а другое изъ Брухзаля, резиденціи шпейерскихъ епископовъ. Послѣднее выше перваго въ художественномъ отношеніи. Въ рисункѣ миніатюръ и этой рукописи замѣтно стремленіе оживить старыя традиціонныя изображенія; техника живописи — тщательная, любовная, краски наложены легкимъ слоемъ; на щеки и на губы наложена красная краска. Концу разсматриваемой эпохи принадлежитъ красивое майнцкое евангеліе, въ библіотекѣ ашаффенбургскаго замка. Священныя фигуры здѣсь еще торжественны и сурово-величавы, но драпировки становятся уже болѣе безпокойными. Листья орнаментовъ нарисованы очень натурально. Къ нѣкоторымъ библейскимъ сюжетамъ уже примѣшиваются мотивы повседневной жизни. Сколько жизни, напр., въ изображеніи народа, прислушивающагося къ словамъ Спасителя, въ миніатюрѣ, иллюстрирующей Нагорную Проповѣдь, или въ фигурахъ шутовъ, въ сценѣ „Пляски Саломеи“, а вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ неправиленъ раккурсъ фигуры ангела, слетающаго съ неба, въ композиціи „Вознесеніе Господне“! Богаче византійскими мотивами евангеліе Королевской Брюссельской библіотеки (№ 9222), написанное въ Кёльнѣ около 1250 г.; напротивъ того, въ относящейся къ тому же времени и хранящейся въ той же библіотекѣ рукописи Хроникона Скабина (портреты императоровъ и ихъ родословное древо), написанной въ Ахенѣ, византійскіе элементы переработаны скорѣе въ духѣ саксонско-тюрингенской школы.

Стоящій ангелъ; исполненная эмалью фигура на ракѣ св. Маврина, въ Маріинской церкви, въ Кёльнѣ. По Э. Ренару.

Съ рейнской художественно-промышленной живописью этой эпохи знакомятъ насъ исключительно романскія выемчатыя эмали (см. стр. 232). Главнымъ пунктомъ ихъ производства во всей Германіи былъ, повидимому, Кёльнъ, на ряду съ которымъ нѣкоторые называютъ Зигбургъ. Также и тутъ наше вниманіе привлекаютъ къ себѣ преимущественно рейнскія мощехранительницы. Между ними для исторіи эмалевой живописи въ особенности важны рака св. Гериберта, въ церкви его имени, въ Дейцѣ, принадлежащая срединѣ XII столѣтія, и рака св. Маврина, въ церкви Богоматери, въ Кёльнѣ, на Шнургассе, относимая къ концу XII столѣтія. На первой пилястры, раздѣляющія одну отъ другой пластически-исполненныя сидячія фигуры, украшены 14-ю большими, выполненными эмалью на золотомъ фонѣ фигурами

http://ucl.kiev.ua

апостоловъ; раку св. Маврина украшаютъ по угламъ четыре большія фигуры ангеловъ, стоящихъ на стражѣ (см. рис. на стр. 323). Обѣ раки представляютъ собою высшую точку развитія романской эмалевой живописи въ Германіи. Ренаръ говоритъ о нихъ: „Эти фигуры отличаются широтой концепціи, увѣренностью и свободой моделировки, которую, если принять въ соображеніе всѣ техническія трудности, въ особенности же сильныя измѣненія во время обжига, надо признать такими, какія впослѣдствіи едва ли были когда-либо еще разъ достигнуты“. Болѣе поздней, но не болѣе высокой по мастерству, ступени развитія принадлежатъ двѣнадцать большихъ, богатыхъ фигурами медальоновъ со сценами изъ житія св. Гериберта, украшающихъ крышку его раки. Къ той же школѣ близки такія произведенія, какова, напр., пластинка съ изображеніями ангеловъ, въ Гогенцоллернскомъ музеѣ, въ Берлинѣ, происходящая изъ Стабло. Характерная особенность всѣхъ этихъ нѣмецкихъ выемчатыхъ эмалей—свѣжая, прекрасно гармонирующая съ золотымъ фономъ гамма пяти цвѣтовъ: голубого, синяго, зеленаго, желтаго и бѣлаго.

3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ южной Германіи и Австріи прибл. съ 1050 по 1250 г.

А. Архитектура.

Южная Германія, за исключеніемъ верхне-рейнскихъ областей, съ архитектурой которыхъ мы уже познакомились, въ эпоху зрѣлаго средневѣковья не внесла въ исторію зодчества такихъ оригинальныхъ художественныхъ идей, какъ средняя и западная Германія. Движеніе, способствовавшее выработкѣ новыхъ формъ, шло здѣсь, вообще, съ запада на востокъ. Въ Австрію проникало непосредственно и ломбардское вліяніе. Очень важную роль во всей эволюціи южно-нѣмецкаго зодчества играла школа Гирсау. Но прежде, чѣмъ характеризовать эту школу, мы должны бросить взглядъ на развитіе, совершавшееся внѣ гирсауской традиціи. Здѣсь слѣдуетъ отмѣтить тенденцію къ упущенію трансепта, къ устройству рядомъ съ главнымъ хоромъ двухъ побочныхъ хоровъ, къ удержанію плоскихъ потолковъ и къ перемѣщенію башенъ на восточную сторону зданія.

Аугсбургскій соборъ, имѣвшій первоначально двойной хоръ (см. стр. 120), въ своемъ нынѣшнемъ видѣ представляетъ смѣсь архитектурныхъ стилей различнаго времени. Сохранившійся хоръ и трансептъ лежатъ на западной сторонѣ, а башни возвышаются на восточной; тѣмъ не менѣе еще можно угадать первоначальный планъ собора, какъ романской базилики со столбами, относящейся къ первой половинѣ XI столѣтія.—Фрейзингскій соборъ (1160—1205 гг.) былъ плоско-покрытой базиликой со столбами, безъ трансепта, съ эмпорами, двумя западными башнями и криптой, знаменитой фантастическими скульптурами своихъ колоннъ.—Въ Регенсбургѣ, церковь св. Эмме-

http://luclkiev.ua/

рана (см. стр. 120), съ ея двойнымъ хоромъ и двумя криптами, принадлежитъ къ числу построекъ еще невполнѣ сложившагося романскаго стиля. Порталъ сѣвернаго бокового нефа этой церкви, построенный между 1049 и 1060 гг., состоитъ изъ двухъ нишей, обрамленныхъ еще строго-антикизирующими пилястрами. Вообще, Регенсбургъ, на ряду съ Кёльномъ,—городъ Германіи, наиболѣе богатый романскими церквами. Регенсбургскіе „Верхній соборъ“, „Нижній соборъ“ и „Шотландская церковь“, къ которымъ мы еще вернемся, принадлежатъ къ числу важнѣйшихъ архитектурныхъ памятниковъ Германіи.

Въ Тиролѣ, мы встрѣчаемъ выступающіе наружу порталы съ колоннами, стоящими на львахъ, заимствованные изъ Ломбардіи; таковъ, напр., порталъ церкви замка Тироль. Дальше на востокъ, въ горахъ Зальцбурга, распространяются богато-расчлененные, украшенные колоннами порталы безъ передней пристройки, но съ покоющимися на львахъ передними колоннами. Любопытенъ древнѣйшій нѣмецкій клуатръ въ женскомъ монастырѣ на „Горѣ Монахинь“ (Nonnberg), въ Зальцбургѣ (см. рис. на этой стр.). Полуколонны, подпирающія лишенные нервюръ крестовые своды галлереи этого клуатра, имѣютъ кубовидныя базы, представляющія собою какъ бы перевернутыя верхомъ внизъ кубовидныя капители. Повидимому, саксонское вліяніе сказывается въ чередованіи подпоръ (двѣ колонны чрезъ одинъ столбъ) въ церкви св. Петра, въ Зальцбургѣ (1127—1131 гг.), перестроенной впослѣдствіи въ стилѣ барокко, и въ монастырской церкви въ Зеккау (1142—1195 гг.). Важнѣйшая въ Австріи чисто-романская базилика со столбами—соборъ въ Гуркѣ (1170—1218 гг.). На его западной сторонѣ, между двумя башнями находится наружный притворъ, въ глубинѣ котораго устроенъ роскошный, обставленный колоннами порталъ, а во внутренности, сверхъ того, имѣются западныя эмпоры. Капители колоннъ украшены листвой, а базы по угламъ — грифами причудливой формы. Большой извѣстностью пользуется „стоколонная“ крипта этого собора.

Часть галлереи клуатра на Ноннбергѣ, близъ Зальцбурга. По В. Любке.

Обратимся теперь къ гирсауской архитектурной школѣ, подробно изученной въ послѣдній разъ Баеромъ. Бенедиктинскій монастырь Гирсау, близъ Кальва, въ Вюртембергѣ, былъ разсадникомъ клюнійскаго направленія въ Германіи. Церкви этого монастыря, нынѣ превратившіяся въ груды развалинъ, отражали въ себѣ переработанныя въ нѣмецкомъ духѣ архитектурныя формы второй, построенной въ видѣ

плоско-покрытой базилики съ колоннами и освященной въ 981 г. церкви клюнійскаго аббатства (см. стр. 121). По повелѣнію папы Льва IX, въ Гирсау была воздвигнута (въ 1059—1071 гг.) церковь св. Аврелія—трехнефная базилика съ колоннами, восточнымъ трансептомъ и тремя абсидами, до которыхъ вскорѣ были продолжены малые нефы, чрезъ что образовались боковые хоры по сторонамъ главнаго хора. Западный притворъ, открывавшійся вовнутрь церкви эмпорами, заключался между двумя четырехугольными башнями. Средній нефъ имѣлъ плоскій потолокъ; боковые нефы и притворъ были перекрыты простыми крестовыми сводами. Колонны имѣютъ строгія кубовидныя капители безъ кольца на шейкѣ и крутыя аттическія базы безъ угловыхъ листковъ. Послѣ церкви св. Аврелія, въ Гирсау сооружена церковь св. Петра (1082—1091 гг.)—трехнефная базилика съ колоннами и съ восточнымъ трансептомъ, имѣвшая вездѣ плоское покрытіе. Надъ ея средокрестіемъ возвышалась восьмиугольная колокольня. Прямо-срѣзанный восточный хоръ только внутри, въ толщѣ стѣны, имѣлъ три ниши; настоящія же абсиды находились на восточной сторонѣ вѣтвей трансепта.

Гирсаускіе монахи разнесли свои принципы церковнаго зодчества по всей Германіи, главнымъ образомъ по южной. Ихъ церкви—почти всѣ одного и того же типа. Вообще, это—плоско-покрытыя трехнефныя базилики съ колоннами, безъ криптъ, но съ восточнымъ трансептомъ, съ трехнефнымъ устройствомъ хора, имѣющаго часто прямоугольное окончаніе, и съ притворомъ между западными башнями, вмѣсто которыхъ иногда высится башня надъ средокрестіемъ, сопровождаемая восточными башнями. Циркульная арка царила нераздѣльно, колонны увѣнчивались кубовидными капителями; базы, первоначально лишенныя угловыхъ листковъ, потомъ мало-по-малу получили ихъ. Отдѣлка наружности этихъ церквей—благородно-суровая. Лопатки и аркатурные фризы рѣдки, но по сосѣдству съ порталами иногда появляются фантастическія уродливыя скульптурныя фигуры. Большинство построекъ гирсаускаго стиля возникло между 1082 и 1150 гг.; только немногія изъ нихъ относятся къ началу XIII столѣтія.

Типичными сооруженіями въ этомъ стилѣ отчасти остаются до сей поры, отчасти были въ своемъ первоначальномъ видѣ, монастырскія церкви въ Диссибоденбергѣ, въ Генгенбахѣ и въ Шварцахѣ, церковь св. Гильгена въ Клейнъ-Комбургѣ и церковь въ Штейнѣ на Рейнѣ. Бенедиктинскія церкви въ Альпирсбахѣ и въ Эльвангенѣ, оставаясь, вообще, постройками гирсаускаго типа, уже не свободны отъ вліянія Маульбронна (см. ниже). Эльвангенская церковь, оконченная въ 1233 г.,—первая большая базилика Швабіи, перекрытая сводами во всѣхъ своихъ частяхъ. Очень близокъ къ ней констанцкій соборъ съ его прямоугольно-оканчивающимся хоромъ, въ томъ видѣ, какой онъ получилъ въ 1054—1089 гг. Его романская крипта—древнѣе; напротивъ того, его западныя башни воздвигнуты позже. Своды этого собора—

http://rucl.kiev.ua/

поздне-готическіе. Шаффгаузенскій соборъ, плоско-покрытая базилика съ колоннами, съ прямымъ окончаніемъ хора, охватывающимъ всѣ три нефа,—характерное сооруженіе гирсаускаго стиля.

Въ Баваріи, Франконіи и сосѣднихъ частяхъ Австріи, гирсаускій архитектурный стиль равнымъ образомъ проявился во всемъ своемъ блескѣ. Напримѣръ, въ Бамбергѣ, построенная на горѣ церковь св. Михаила (освященная въ 1026 г.), хотя и была не съ колоннами, а со столбами, однако, въ остальномъ являлась образцовой постройкой гирсаускої школы. Въ Регенсбургѣ, церковь св. Іакова, извѣстная подъ названіемъ Шотландской церкви, о замѣчательныхъ скульптурахъ которой мы станемъ говорить впослѣдствіи, будучи плоско-покрытой, лишенной трансепта базиликой съ колоннами, западными эмпорами и восточными башнями, надѣлена главными признаками гирсаускої школы. Въ Вюрцбургѣ этой школѣ принадлежитъ церковь св. Бурхарда, колонны которой стоятъ на тяжелыхъ базахъ, еще не имѣющихъ угловыхъ листковъ.

Въ Австріи нѣкоторыя особенности гирсаускої школы видны, напр., въ зеккаускомъ соборѣ (см. стр. 325). Въ Саксонію и Тюрингію, какъ доказываютъ церкви въ Паулинцеллѣ (см. стр. 273) и въ Гамерслебенѣ (см. стр. 273), также проникли слѣды вліянія этого гирсаускаго искусства бенедиктинцевъ, которое, хотя почти и не породило новыхъ архитектурныхъ идей, однако, же сыграло видную роль въ исторіи нѣмецкаго зодчества.

Вслѣдъ за клюнійцами (бенедиктинцами) явились въ Германію цистерціане. Они также принесли сюда свой собственный архитектурный стиль, который, какъ ни былъ простъ и незатѣйливъ, оставилъ во всемірной исторіи зодчества еще болѣе глубокій слѣдъ, чѣмъ клюнійскій стиль. Какъ повсюду, этотъ стиль и въ Южной Германіи знаменуетъ собою переходъ къ готикѣ. Во Франконіи, цистерціанская церковь въ Эбрахѣ, близъ Бамберга (заложенная въ 1126 г.), имѣетъ такое устройство хора, какое мы видѣли въ нѣсколько болѣе поздней церкви Риддагсгаузена, близъ Брауншвейга (см. стр. 277). Броннбахъ, близъ Вертгейма, обладаетъ въ своей, основанной въ 1151 г., цистерціанской монастырской церкви первой нѣмецкой постройкой, въ которой, при ея романскихъ отдѣльныхъ формахъ, мы находимъ повсюду стрѣльчатые своды. Образцовое сооруженіе цистерціанскаго стиля и, вмѣстѣ съ тѣмъ, лучшій его памятникъ въ Швабіи и даже во всей южной Германіи—цистерціанское аббатство Маульброннъ, въ Вюртембергѣ, правда, по своему великолѣпію уже выходящее изъ рамокъ скромныхъ правилъ ордена; воздвигнутое въ 1146—78 гг. въ романскомъ стилѣ, это аббатство послѣ 1210 г., какъ доказалъ П. Шмидтъ, было расширено и перестроено въ переходномъ стилѣ. Маульброннская церковь представляетъ собою крестообразную въ планѣ, имѣвшую первоначально плоскій потолокъ базилику съ просторнымъ сводчатымъ хоромъ, позади прямолинейнаго окончанія кото-

http://luci.kiev.ua/

раго, съ обѣихъ сторонъ средней капеллы, устроено по три боковыя капеллы. Наружность зданія украшена еще довольно просто, въ романскомъ родѣ, лопатками и аркатурными фризами; во внутренности встрѣчаются колонны съ кубовидными капителями, циркульноарочныя и круглыя окна, но также и окна, оканчивающіяся вверху стрѣльчатой аркой. Строитель восточныхъ частей церкви, съ которыхъ началось ея сооруженіе, оставилъ постройку въ 1171 г., чтобы приступить къ сооруженію восточныхъ частей вормскаго собора (см. стр. 300). Но наибольшее вліяніе на южно-нѣмецкую архитектуру пріобрѣли послѣ-романскія части аббатства, строитель которыхъ, обыкновенно называемый Бонeнсакомъ, внѣ Маульбронна исполнилъ, напр., „епископскій ходъ" въ хорѣ магдебургскаго собора (см. стр. 276). Превосходнѣйшее произведеніе этого высокодаровитаго мастера—западный притворъ маульброннской церкви, такъ называемый „парадизъ", съ его трехлиственными арками оконъ, съ его колоннами, которыя опоясаны кольцами и увѣнчаны чашевидными капителями, съ его циркульноарочными сводами, діагональныя ребра которыхъ оригинальной формы свѣшиваются ниже подпружныхъ арокъ. Прелестна галлерея клуатра, въ особенности ея южное крыло, выдержанное еще въ переходномъ стилѣ; очень красивы и, какъ примѣры двухнефныхъ помѣщеній, поучительны монастырскія залы: трапезная для братіи, трапезная для мірянъ, зала капитула и пр. Всѣ детали отличаются большой свѣжестью и изяществомъ. Тихій, строгій монастырскій міръ незамѣтно превращается здѣсь въ роскошный, свѣтлый міръ красоты.

Замѣчательныя цистерціанскія церкви находятся затѣмъ въ Австріи; три важнѣйшія изъ нихъ, церковь въ Гейлигенкрейцѣ, въ Лиліенфельдѣ и въ Цветтлѣ, подобно маульброннской церкви, надѣлены живописными галлереями клуатровъ переходнаго стиля.

Впрочемъ, этотъ стиль какъ въ южной Германіи, такъ и въ Австріи, не былъ достояніемъ исключительно цистерціанскихъ монастырей. Переходному стилю первой половины XIII столѣтія принадлежатъ древнѣйшія части величественной церкви св. Зебальда, въ Нюрнбергѣ. Отголоски рейнской школы и, въ то же время, слѣды французскаго вліянія выказываются въ бамбергскомъ соборѣ; хотя его отдѣльныя формы, за исключеніемъ превосходныхъ скульптуръ, не блещутъ свѣжестью и изяществомъ, а его четыре угловыя башни слишкомъ симметричны и монотонны, однако, онъ, въ своемъ цѣломъ,—самое красивое изъ архитектурныхъ созданій зрѣлаго средневѣковья, сохранившихся во внутренней Германіи. Бамбергскій соборъ, заложенный при Генрихѣ II, въ 1012 г., съ двумя хорами, двумя криптами и западнымъ трансептомъ, былъ въ 1081 году уничтоженъ пожаромъ. Сохранившаяся его постройка, третья по счету, принадлежащая переходному стилю,—сводчатая, но еще удержавшая два хора базилика со столбами и съ западнымъ трансептомъ — была начата въ 1192 г. и освящена въ 1237 г. Небольшія башенки, которыми обставлены по угламъ оконченныя только въ 1274 г.

западныя башни, приводятъ на память ланскій соборъ. Великолѣпные порталы и окна восточной части собора — еще циркульноарочныя; окна въ западной части и верхнія окна башенъ—стрѣльчатыя. Во внутренности (см. рис. на этой стр.), полуколонны столбовъ несутъ на себѣ стрѣльчатыя подпружныя арки и стрѣльчатые крестовые своды, причемъ эти послѣдніе снабжены нервюрами. Общее впечатлѣніе зданія — снаружи скорѣе романское, внутри — преимущественно готическое. Большой извѣстностью пользуется галлерея клуатра при церкви св. Эммерана, въ Регенсбургѣ, со сравнительно рѣдко встрѣчающимся въ эту пору въ Германіи орнаментомъ въ видѣ зигзага на сѣверномъ входномъ порталѣ.

Внутренность бамбергскаго собора. Съ фотографіи Гафа, въ Бамбергѣ.

Въ Австріи, разсмотрѣніе переходнаго стиля приводитъ насъ прямо въ Вѣну, къ собору св. Стефана, романскій предшественникъ котораго былъ освященъ въ 1141 г. Начиная со средины XIII столѣтія, воздвигался нынѣшній великолѣпный соборъ, древнѣйшія части котораго еще могутъ быть названы романскими. На внутренней поверхности циркульныхъ арокъ „Гигантскихъ Вратъ“ (портала западнаго фасада) повторяются зигзаги регенсбургской церкви св. Эммерана.

Весьма значительное развитіе переходной стиль получилъ въ Богеміи и Моравіи. Сравнительно простая бенедиктинская церковь въ Тре-

бичѣ и болѣе роскошная церковь монастыря въ Тишновицѣ представляютъ еще романскія формы на ряду съ готическими; тѣмъ не менѣе, именно, въ этихъ мѣстностяхъ, гдѣ переходному стилю не предшествовалъ чисто романскій, церковное зодчество пріобрѣтаетъ характеръ устанавливающейся готики.

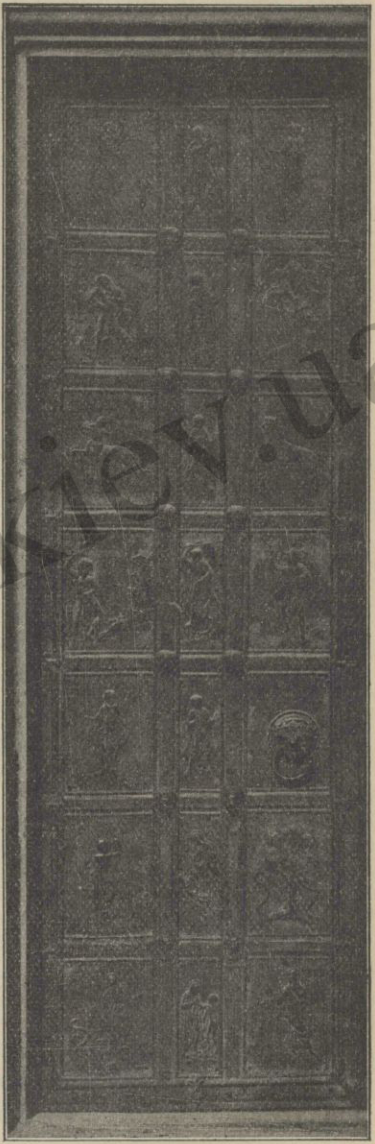
Гражданскими постройками романскаго времени южная Германія не такъ богата, какъ средняя. Даже нюрнбергскій замокъ и замокъ Тироль представляютъ для исторіи архитектуры мало любопытнаго. Въ Регенсбургѣ сохранилось нѣсколько романскихъ домовъ. Самыя красивыя романскія ворота, увѣнчанныя двумя башнями надъ циркульноарочной галлереей, находятся въ Комбургѣ, близъ швабскаго Галля. Здѣсь мы встрѣчаемъ тѣ же отдѣльныя формы, какъ и въ церковномъ зодчествѣ: аркатурные фризы, лопатки, колонны съ кубовидными капителями и аттическими базами. Однако, немногочисленные романскіе архитектурные памятники этихъ мѣстностей все-таки позволяютъ судить о томъ, какъ равномѣрно законченъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ разнообразенъ въ примѣненіи былъ міръ формъ, обнимавшій въ тѣ дни не только церкви и монастыри, но и ратуши, жилые дома, ворота и мосты.

Б. Романская пластика южной Германіи и Австріи.

Нѣсколько иначе, чѣмъ въ саксонскихъ земляхъ и въ области Рейна, развивалась скульптура зрѣлаго средневѣковья въ южной Германіи и въ Австріи. О французскомъ вліяніи, за исключеніемъ Франконіи, воды которой текутъ къ Рейну, здѣсь не можетъ быть рѣчи, равно какъ и о вліяніи ломбардскомъ. Вообще, южно-нѣмецкая пластика этой эпохи, поскольку она была свободна отъ византійскаго вліянія, которое можетъ быть отмѣчено лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ, развивалась довольно самостоятельно, конечно, не сходя съ основы ранне-средневѣковаго искусства.

Въ Аугсбургѣ и въ Регенсбургѣ мы находимъ нѣкоторыя произведенія, принадлежащія еще срединѣ XI столѣтія. Прежде всего достойны вниманія рельефныя изображенія на бронзовыхъ доскахъ, которыми обложены двери аугсбургскаго собора, навѣшенныя теперь въ его южномъ порталѣ (см. рис. на стр. 331). На нѣкоторыхъ изъ этихъ 35 досокъ повторяется одинъ и тотъ же сюжетъ дважды. Многія содержатъ въ себѣ всего одну фигуру на гладкомъ фонѣ, но и болѣе оживленныя композиціи заключаютъ въ себѣ небольшое число фигуръ, почти безъ аксессуаровъ. Языческіе сюжеты, какъ, напр., кентавръ, стрѣляющій во льва, чередуются съ библейскими, каковы, напр., сотвореніе Евы, или борьба Самсона со львомъ. Въ своей совокупности, эти рельефы изображаютъ, держась средневѣковой символики — Грѣхопаденіе и Искупленіе. Женщина, бросающая кормъ курамъ, очевидно, означаетъ собою Церковь. Фигуры довольно пропорціональны, выказываютъ нѣкоторое пониманіе формъ и не лишены экспрессіи, но насколько архаиченъ ихъ стиль,

видно, напр., въ изображеніи глаза en face при профильномъ поворотѣ головы, совсѣмъ какъ въ начальную пору греческаго искусства. Одежды—поразительно спокойны, почти безъ складокъ. Неуклюжесть повсюду своеобразно соединяется со стремленіемъ къ передачѣ свободнаго движенія.


Часть аугсбургскихъ соборныхъ дверей. Съ фотографіи Фр. Гёфле, въ Аугсбургѣ.

Въ Регенсбургѣ къ разсматриваемому времени относятся деревянныя раскрашенныя фигуры въ притворѣ церкви св. Эммерана: на среднемъ столбѣ, между дверями, — Христосъ въ красной одеждѣ и у Его ногъ, въ кругломъ медальонѣ, погрудное изображеніе основателя церкви; на боковыхъ столбахъ, подлѣ дверей, на одной сторонѣ—св. Эммеранъ, на другой—св. Діонисій, фигуры полныя достоинства и спокойствія, но мало-оживленныя и мало-подвижныя, со схематически-раздѣленными прямыми прядями волосъ и съ глазами на-выкатѣ. — Столѣтіемъ моложе каменныя скульптуры Шотландской церкви (церкви св. Іакова), въ Регенсбургѣ. Капители и базы колоннъ во внутренности этой церкви украшены изображеніями всевозможныхъ животныхъ; снаружи, надъ сѣверными дверями и по сторонамъ ихъ, мы находимъ цѣлый животный міръ, фантастическій и причудливый, напоминающій скульптурное убранство фасада церкви Санъ-Пьетро, въ Сполето (см. стр. 185). Въ тимпанѣ изваянъ Христосъ на тронѣ, между ап. Іаковомъ и Іоанномъ Крестителемъ, а на прилежащихъ къ порталу частяхъ стѣны—строгія, полныя достоинства фигуры апостоловъ и отцовъ церкви. Но далѣе слѣдуютъ: женщина съ тремя рыбьими хвостами рядомъ съ шотландскими миссіонерами, двѣ мужскія фигуры и, возлѣ нихъ, десять львовъ, драконы и снова львы въ различныхъ положеніяхъ подлѣ изображеній Спасителя и Богоматери. Всѣ эти рельефы выполнены въ довольно неуклюжихъ формахъ, и многіе изъ нихъ очень загадочны; однако, ясно, что ключъ къ ихъ объясненію надо искать не въ сѣверныхъ сказаніяхъ о „сумеркахъ боговъ“, какъ это думаетъ Зиггартъ, но, согласно мнѣнію Гольдшмидта, въ псалмахъ.

http://luci.kiev.ua/

Такой же характеръ имѣютъ скульптуры крипты фрейзингскаго собора, принадлежащія второй половинѣ XII столѣтія. На базахъ и капителяхъ 24 колоннъ и 21 полуколонны этого собора помѣщены разнообразнѣйшіе мотивы животнаго и человѣческаго тѣлъ. Особенно любопытна чрезвычайно обильная животными элементами средняя колонна (см. рис. на этой стр.); она окружена со всѣхъ сторонъ рельефнымъ, выполненнымъ въ грубыхъ, но жизненныхъ формахъ, изображеніемъ борьбы людей съ драконами. Спасеніе человѣка изъ пасти дракона и здѣсь играетъ роль; вмѣстѣ съ тѣмъ, именно, для этихъ рельефовъ почти непосредственными образцами представляются фигурные иниціалы псалтири Альбани (см. стр. 266). Здѣсь въ грубоватыхъ художественныхъ формахъ проявляется подлинный нѣмецкій духъ; не даромъ на одной изъ капителей въ этой криптѣ мы встрѣчаемъ такое чисто нѣмецкое имя изготовившаго ее мастера, какъ Ліутпрехтъ.

„Звѣриная колонна“ въ криптѣ фрейзингскаго собора. По І. Зигарту

Предшественницами этихъ регенсбургскихъ и фрейзингскихъ произведеній могутъ считаться фантастическія скульптуры монастырскихъ церквей въ Мюнхсмюнстерѣ (теперь на оградѣ кладбища въ Ландсгутѣ) и въ Бибергѣ, относящіяся къ срединѣ XII столѣтія. Но, повидимому, уже подъ вліяніемъ портала Шотландской церкви изваяна група въ тимпанѣ портала моосбургскаго собора (конца XII столѣтія), изображающая Христа среди святыхъ и, съ боку, колѣнопреклоненныхъ основателей собора.

Какъ на „запоздалый продуктъ“ фрейзингскаго направленія, Риль смотритъ на фантастическія скульптуры построенной около 1250 г. галлереи клуатра при монастырской церкви въ Берхтесгаденѣ, тогда какъ въ болѣе свободныхъ и чище сработанныхъ скульптурахъ монастыря св. Зенона, близъ Рейхенгалля, относящихся къ тому же времени, видитъ только отдѣльныя черты этого дико-фантастическаго направленія.

Еще свободнѣе и мягче по стилю скульптуры нѣкоторыхъ мѣстностей западной Баваріи. Срединѣ XIII столѣтія принадлежатъ сидячія фигуры, величиною почти въ натуру, Спасителя, Богоматери и апостоловъ, украшавшія собою алтарныя загородки въ монастырской церкви въ Вессобруннѣ, хранящіяся теперь въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ. Черты лицъ у этихъ фигуръ правильны и не лишены выраженія, фактура драпировокъ — свободная, но жесткая. Риль правъ, отрицая здѣсь вліяніе сѣвернаго и южнаго порталовъ шартрскаго собора — вліянія, слѣды котораго старались отыскать нѣкоторые другіе изслѣдователи. Сравнительно съ современными имъ скульптурами Вексельбурга и Фрейберга, эти фигуры грубы и безжизненны. Тому же времени принадле-

жатъ скульптуры двухъэтажной капеллы къ замкѣ Траусницъ, въ Ландсгутѣ. Здѣсь, на столбахъ, справа и слѣва отъ ниши хора нижняго этажа, изваяны св. Варвара и св. Екатерина. На стѣнѣ, слѣва, помѣщенъ рельефъ съ изображеніемъ Благовѣщенія. Но особенно интересны большія сидячія фигуры на верхней балюстрадѣ хора: Христосъ, Богоматерь и Іоаннъ среди двѣнадцати апостоловъ, — изваянія, занимающія всю ширину капеллы и задуманныя, вѣроятно, какъ главныя фигуры Страшнаго Суда. Довольно свободныя формы этихъ фигуръ придаютъ имъ уже ранне-готическій характеръ. Ихъ крупныя, полныя жизни, слегка улыбающіяся лица выражаютъ неземное блаженство. Раскраска этихъ фигуръ хорошо сохранилась, хотя мѣстами и подновлена.

Менѣе важны раскрашенныя надгробныя фигуры того же времени въ капеллѣ св. Афры, въ Ландсгутѣ. Вообще, южно-нѣмецкіе надгробные памятники не выдерживаютъ сравненія съ саксонскими. Фигура Оттона Земозера († 1231 г.), на его надгробномъ камнѣ въ фрейзингскомъ соборѣ, очень неуклюжа; древнѣйшія, возникшія около 1200 г., надгробныя изваянія епископовъ въ вюрцбургскомъ соборѣ также еще жестки и безжизненны.

Въ Баваріи нѣтъ недостатка въ большихъ деревянныхъ распятіяхъ. Коллекціи такихъ произведеній находятся, напр., въ Германскомъ музеѣ, въ Нюрнбергѣ, и въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ. На нихъ, по большей части, сохранилась старая раскраска. Особенно хорошо можно прослѣдить уже знакомый намъ ходъ развитія (см. стр. 314) по распятіямъ Мюнхенскаго музея. И въ нихъ видно, какъ постепенно смыкаются глаза Распятаго, поникаетъ Его голова, перекрещиваются Его ноги. Поучительны, наконецъ, нѣкоторыя деревянныя фигуры сидящей Богоматери, въ тѣхъ же собраніяхъ, свидѣтельствующія о постепенномъ ростѣ въ эту эпоху чувства пластической формы.

Отъ Баваріи мы должны еще обратить свои взоры на западъ, востокъ и сѣверъ Южной Германіи. На западѣ, къ числу произведеній, которыя надо разсматривать въ связи не съ рейнскими, а съ южно-нѣмецкими памятниками пластики, принадлежатъ скульптуры цюрихскаго Большого собора: вокругъ сѣвернаго портала, частью безжизненно-застывшія, частью неуклюжія фантастическія изваянія XII столѣтія; въ галлереѣ клуатра, частью дико-фантистическаго, частью шуточнаго содержанія скульптуры начала XIII столѣтія. На востокѣ, въ вѣнскомъ соборѣ св. Стефана, слѣдуетъ отмѣтить жесткое, лишенное экспрессіи изображеніе Спасителя, несомое ангелами, въ тимпанѣ „Гигантскихъ Вратъ“; ему соотвѣтствуютъ безжизненныя полуфигуры святыхъ на архитравѣ. На южномъ порталѣ церкви св. Магдалины, въ Бреславлѣ (прибл. 1226 г.), на ряду съ библейскими и фантастическими, варварски исполненными, изображеніями, встрѣчаются граціозные орнаменты. Чище и благороднѣе—исполненное позже 1238 г. скульптурное убранство пор-

тала монастырской церкви въ Тишновицѣ, въ Моравіи, и родственныя съ нимъ по стилю скульптуры портала церкви въ Сентъ-Якѣ, въ Венгріи. Объ орнаментахъ, которыми въ Тишновицѣ окружены фигуры (Христосъ въ тимпанѣ, двѣнадцать апостоловъ на боковыхъ стѣнкахъ), Любке говоритъ: „Съ гибкими арабесками романскаго стиля талантливо комбинированы натуралистическіе лиственные и цвѣточные орнаменты юной готики; такимъ образомъ, здѣсь перемѣшаны между собою осенняя флора болѣе ранней эпохи и весенніе цвѣты новаго времени“.

Группы пророковъ изъ „Георгіевскаго Хора“ въ бамбергскомъ соборѣ. Съ фотографіи Гафа, въ Бамбергѣ.

Къ сѣверу отъ старой Баваріи, во Франконіи, мы находимъ самую значительную во всей южной Германіи школу монументальной пластики. Главный ея центръ — Бамбергъ. Со строительной мастерской бамбергскаго собора была связана значительная скульптурная мастерская, въ теченіи жизни многихъ поколѣній проявлявшая обширную и разностороннюю дѣятельность. Относительно скульптуръ бамбергскаго собора, въ послѣднее десятилѣтіе, послѣ выхода въ свѣтъ цѣннаго сочиненія о нихъ Вэзе, составилась обширная литература, въ которую Гольдшмидтъ, Франкъ и Фёге внесли каждый свой вкладъ. Въ Бамбергѣ, такъ же, какъ въ Магдебургѣ и въ Страсбургѣ, мы должны рѣзко отличать болѣе раннюю школу первыхъ десятилѣтій XIII столѣтія отъ позднѣйшей, дѣйствовавшей уже во второй половинѣ этого столѣтія. Изъ скульптуръ,

входящихъ въ составъ наружнаго убранства бамбергскаго собора, первой школѣ принадлежатъ изображеніе Богоматери, въ тимпанѣ надъ сѣверными дверями восточнаго хора (надъ такъ назыв. „Дверями Благодати“) и фигуры на лѣвой боковой стѣнкѣ главнаго портала („Княжескихъ Дверей“), выходящаго на площадь Каролины. Скульптуры тимпана (Страшный Судъ) и правой стѣнки этого портала представляютъ собой уже переходъ къ позднѣйшему стилю, наилучшими произведеніями котораго должно признать женскія фигуры „Церкви“ и „Синагоги“, справа и слѣва подлѣ тимпана, вверху. Упомянутыя фигуры боковыхъ стѣнокъ главнаго портала, изъ которыхъ только лѣвыя носятъ на себѣ печать неподдѣльнаго стараго бамбергскаго стиля, изображаютъ апостоловъ, стоящихъ на плечахъ у пророковъ, — несовсѣмъ удачный переводъ метафоры языка на языкъ формъ. Но главныя произведенія ранней бамбергской школы находятся во внутренности собора. Они украшаютъ собою сѣверную и южную стороны загородокъ восточнаго хора, извѣстнаго подъ названіемъ „Георгіевскаго“. Самый передній рельефъ сѣверной стороны изображаетъ Благовѣщеніе, а такой же рельефъ на южной сторонѣ — архангела Михаила. Затѣмъ слѣдуютъ съ каждой стороны по шести паръ апостоловъ и пророковъ, помѣщенныхъ въ фальшивыхъ аркадахъ (см. рис. на стр. 334). Подъ каждой аркой изображенъ одинъ апостолъ и одинъ пророкъ, оживлено бесѣдующіе между собою. Здѣсь ясно отражается вліяніе мистерій, въ которыхъ дѣйствующими лицами нерѣдко являлись пророки. Лица фигуръ полны индивидуальной экспрессіи, жесты очень натуральны и драматичны, хотя и грубоваты; однѣ лишь драпировки, по обычаю, условны. Несмотря на угловатость и жесткость своего стиля, эти группы принадлежатъ къ числу величайшихъ созданій начала XIII столѣтія. Наличность французскаго вліянія, которое пробовали отыскать здѣсь, едва ли можетъ быть признана; византійское вліяніе можно допустить только въ отдѣльныхъ мотивахъ, заимствованныхъ изъ прикладного искусства, главнымъ образомъ въ драпировкахъ. Вообще, вновь господствующая теперь въ наукѣ тенденція объяснять каждое своеобразное художественное явленіе обусловливающими его вліяніями, должна быть значительно ослаблена. Вмѣстѣ съ Франкомъ, мы признаемъ въ старѣйшей бамбергской мастерской (произведенія которой находятся также въ сосѣднихъ мѣстностяхъ, напр., въ Эрингенѣ) туземную, въ существенныхъ чертахъ франконскую школу первой половины XIII столѣтія, и въ ея созданіяхъ

Дискосъ вильтенскаго монастыря, близъ Иннсбрука. По І. Фальке.

http://jurist.ru/

насъ поражаютъ прежде всего нѣмецкая суровость, нѣмецкая сила и нѣмецкая свѣжесть.

Въ южной Германіи встрѣчаются также художественно-промышленныя литыя бронзовыя издѣлія, относящіяся къ разсматриваемой эпохѣ, хотя по отношенію къ этимъ легко переносимымъ произведеніямъ часто остается не рѣшеннымъ вопросъ о томъ, въ какой мѣстности Германіи они исполнены. Церковь бенедиктинскаго аббатства Комбургъ, близъ швабскаго Галля, обладаетъ большимъ, обильно украшеннымъ скульптурою, висячимъ паникадиломъ въ родѣ гильдесгеймскаго и ахенскаго (см. стр. 317), относящихся къ срединѣ XII столѣтія. Въ пражскомъ соборѣ хранится самый знаменитый канделябръ этой эпохи: львы и многоголовые крылатые драконы угрожаютъ нагимъ мужскимъ фигурамъ, сидящимъ на нихъ верхомъ, и хватаютъ за ноги одѣтыхъ мужчинъ, которые спокойно сидятъ между ними, разставивъ руки. Эти изображенія мы уже много разъ видѣли въ романскомъ искусствѣ Германіи: они символизируютъ собой борьбу силъ свѣта съ силами тьмы. Въ вильтенскомъ монастырѣ, близъ Иннсбрука, хранятся дискосъ (см. рис. на стр. 335) и потиръ, принадлежащіе къ числу превосходнѣйшихъ нѣмецкихъ издѣлій XII столѣтія изъ благородныхъ металловъ. Дискосъ украшенъ выполненнымъ высокимъ рельефомъ изображеніемъ Спасителя на крестѣ, окруженномъ Богородицей, ап. Іоанномъ и символами четырехъ евангелистовъ. Потиръ покрытъ многочисленными гравированными и ніеллированными изображеніями, напоминающими тѣ, на которыя нами уже было указано (стр. 335), какъ на зачатки гравюры на мѣди.

В. Живопись южной Германіи и Австріи съ 1050 по 1250 г.

Въ нерейнскихъ областяхъ южной Германіи стѣнныя росписи романской эпохи, имѣющія историко-художественное значеніе, сохранились почти исключительно въ альпійскихъ странахъ. Изъ церковныхъ фресокъ къ сѣверу отъ Альпъ, упоминаемыхъ Яничекомъ, — регенсбургскія фрески теперь погибли; библейскія изображенія въ капеллѣ форхгеймскаго замка, близъ Бамберга, и въ церкви сосѣдняго Дорнстадта, хотя и принадлежатъ уже XIII столѣтію, однако, все еще отличаются малою подвижностью и безжизненностью, а двѣнадцать фресокъ, неважной сохранности, изъ галлереи клуатра монастыря Ребдорфъ, близъ Эйхштедта, находящіяся теперь въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ и изображающія исторію Даніила и трехъ отроковъ, скомпонованы съ такими манерными движеніями, что ихъ слѣдуетъ отнести къ концу XIII столѣтія. Зато въ приальпійскихъ провинціяхъ Австріи сохранилось нѣсколько, дѣйствительно, выдающихся романскихъ церковныхъ росписей. Подвигаясь съ сѣвера на югъ, мы встрѣчаемъ, прежде всего, въ звоницѣ при церкви въ Ламбахѣ библейскія изображенія, которыя по своему спокойному, мало-оживленному стилю должны быть приписаны

http://bcl.kiev.ua/

еще XII столѣтію. На это же время указываютъ изображенія юныхъ святыхъ въ залѣ башни на „Горѣ монахинь“ (Nonnberg), близъ Зальцбурга,—полуфигуры, хорошо задуманныя, но схематичныя, неподвижныя и лишенныя выраженія. Оживленнѣе и привлекательнѣе фрески конца XII столѣтія въ церкви св. Іоанна, въ Пюргѣ, близъ Аусзее: на стѣнахъ продольнаго корпуса, внизу, нарисованные ковры, надъ ними—библейскія сцены, а вверху, возлѣ оконъ — мудрыя и неразумныя дѣвы; въ хорѣ — фигуры святыхъ, величиною больше, чѣмъ въ натуру, а выше нихъ, въ рединѣ свода — Агнецъ Божій. Дальше на югъ, въ Каринтіи, славится поздне-романскими фресками своихъ западныхъ эмпоръ соборъ въ Гуркѣ—произведеніями, которыя, хотя исполнены между 1251 и 1279 гг. и потому, строго говоря, принадлежатъ уже слѣдующей эпохѣ, однако, въ отношеніи стиля не могутъ быть отдѣлены отъ памятниковъ конца романскаго періода. Эти фрески, имѣющія синій фонъ, свободно размѣщены въ нарисованныхъ полуциркульныхъ аркахъ. Изъ обоихъ компартементовъ свода, на западномъ, въ его четырехъ лопастяхъ, изображенъ Земной Рай и Грѣхопаденіе, на восточномъ — Небесный Іерусалимъ съ Агнцемъ Божіимъ въ центрѣ. На подпружныхъ аркахъ западнаго свода представлены новозавѣтныя событія. Но главное изображеніе здѣсь — написанная въ аркѣ восточной стѣны Богородица во славѣ, сидящая на престолѣ между пророками и аллегоріями добродѣтелей (см. рис. на этой стр.). Стройныя и подвижныя фигуры, даже совершенно нагія фигуры Адама и Евы, по формамъ тѣла почти не отличающихся другъ отъ друга, нарисованы довольно чисто. Безпокойно уложенная драпировка, съ ломающимися подъ угломъ складками, подходитъ ко внутренней оживленности цѣлаго. Эти ломанные контуры одѣтыхъ фигуръ вездѣ характеризуютъ конецъ нѣмецко-романскаго стиля. Въ Тиролѣ, въ католической капеллѣ замка Гохеппанъ, мы находимъ нѣсколько впервые описанныхъ Дальке фресокъ въ чисто-романскихъ обрамленіяхъ; изъ нихъ, по крайней мѣрѣ, Мадонна абсиды, спокойная и величаво-неподвижная, принадлежитъ еще срединѣ XII столѣтія. Въ болѣе оживленномъ стилѣ второй половины XII столѣтія написано изображеніе, возсѣдающаго на радугѣ, юнаго Христа во славѣ, находящееся въ церкви аббатства Маріенбергъ, въ горахъ Винчгау. Въ чуждой нѣмецкой живописи манерѣ выполнены принадлежащія, быть мо-

Богоматерь во славѣ, часть стѣнной живописи на западныхъ эмпорахъ собора въ Гуркѣ. По Р. Борману.

http://

жетъ, кисти итальянскаго мастера безпокойно-оживленныя фрески второй половины XIII столѣтія, въ капеллѣ св. Іоанна, въ Бриксенѣ, изображающія св. Христофора, Поклоненіе волхвовъ и Распятіе, тогда какъ фантастическія чудовища, въ хорѣ церкви св. Іакова, въ Траминѣ, которыя, въ противоположность написаннымъ тутъ же величественнымъ фигурамъ апостоловъ, олицетворяютъ грѣховность, являются теперь передъ нами, какъ старые знакомые.

Въ исторіи живописи на стеклѣ считался игравшимъ выдающуюся роль бенедиктинскій монастырь Тегернзее, въ Южной Баваріи, обладавшій, около 1000 г., какъ свидѣтельствуютъ о томъ письменные источники, расписными стеклами съ фигурными изображеніями; но потомъ, на основаніи другихъ источниковъ, были указаны еще болѣе раннія стекла этого рода въ Цюрихѣ и съ большой достовѣрностью въ Верденѣ на Рурѣ (см. стр. 320). Во всякомъ случаѣ, установлено, что аббатъ монастыря Тегернзее Гоцбертъ около 1000 г. хвалился цвѣтными расписными стеклами (picturae) своей церкви, сознаваясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, что они исполнены не въ Тегернзее, а въ другомъ мѣстѣ (быть можетъ, въ Регенсбургѣ); не менѣе твердо установлено, что вскорѣ затѣмъ были призваны въ Тегернзее живописцы на стеклѣ, и что здѣсь, въ первой половинѣ XI столѣтія, существовала школа живописи на стеклѣ, произведенія которой не дошли до насъ. Древнѣйшими сохранившимися цвѣтными стеклами съ фигурными изображеніями мы, несмотря на всѣ возраженія, продолжаемъ считать пять относящихся ко второй половинѣ XI столѣтія стеколъ въ окнахъ продольнаго корпуса аугсбургскаго собора. На этихъ стеклахъ, вдѣланныхъ въ позднѣйшія неокрашенныя стекла бо̀льшей величины, изображены, съ примѣненіемъ шварцлотовой техники, въ изящныхъ спокойныхъ обрамленіяхъ, отдѣльныя фигуры Моисея, Давида (см. рис. на этой стр.) и пророковъ Іоны, Даніила и Осіи. У всѣхъ у нихъ — головные уборы и плащи, окрашенные въ различные яркіе цвѣта, и каждый изъ нихъ держитъ въ рукѣ развернутый свитокъ. Колоритъ этихъ стеколъ, вообще—свѣтлый, праздничный; въ немъ преобладаютъ красный, зеленый и желтый цвѣта, а синій не играетъ никакой роли. Не менѣе замѣчательны въ своемъ родѣ исполненныя въ сѣро-зеленыхъ тонахъ стекла приблизительно 1200 года въ галлереѣ клуатра и въ южномъ крылѣ церкви цистерціанскаго монастыря Гейлигенкрейцъ, въ Вѣнскомъ Лѣсу. Соотвѣтственно со строгими правилами цистерціанскаго ордена, эти стекла лишены фигурныхъ изображеній и не блещутъ пестрыми красками, но ихъ ленты, ихъ арабески, ихъ простые узоры, въ которыхъ лишь изрѣдка встрѣчаются довольно яркія краски, выка-

Окно аугсбургскаго собора съ изображеніемъ Давида. По Б. Бухеру.

http://ucl.kiev.ua

зываютъ передъ нами романское орнаментальное искусство въ высшей степени благороднымъ и спокойнымъ.

Начатки станковой живописи представлены въ Южной Германіи алтарнымъ образомъ средины XIII столѣтія, происходящимъ изъ Розенгейма, въ Баваріи, и хранящимся теперь въ мюнхенскомъ національномъ музеѣ. На черномъ фонѣ изображено Небесное коронованіе Богородицы; Христосъ, возлагающій вѣнецъ на Ея главу, сидитъ среди двѣнадцати апостоловъ. Контуры—черны, моделировку замѣняютъ красныя пятна на щекахъ и губахъ. Съ алтарнымъ образомъ изъ Зёста (см. стр. 294) это произведеніе не выдерживаетъ никакого сравненія. Образцами южно-нѣмецкой выемчатой эмали XII столѣтія служатъ четыре пластинки, хранящіяся въ вѣнской соборной ризницѣ. Изъ нихъ одна изображаетъ благословеніе Іаковомъ Ефрема и Манассіи. При, вообще, хорошей техникѣ, рисунокъ въ этомъ изображеніи безпокоенъ и неправиленъ; нѣмецкій сине-зеленый колоритъ господствуетъ и здѣсь. Лучшія изъ нѣмецко-романскихъ художественныхъ вышивокъ, сохранившихся въ Южной Германіи, мы находимъ на великолѣпныхъ священническихъ облаченіяхъ изъ церкви св. Власія, въ Санктъ-Паулѣ, въ Каринтіи, и на полномъ алтарномъ и священническомъ облаченіяхъ въ женскомъ монастырѣ въ Госсѣ, въ Штиріи.

Миніатюрная живопись рукописей разсматриваемой эпохи представляетъ намъ въ Южной Германіи болѣе значительные циклы связанныхъ между собою изображеній. Въ ней, на ряду съ произведеніями религіознаго характера, мы уже встрѣчаемъ произведенія свѣтской живописи. Рукописи верхне-нѣмецкихъ поэтовъ XII—XIII вѣковъ, изготовлявшіяся преимущественно въ Южной Германіи, украшены многочисленными рисунками, въ исполненіи которыхъ западные художники, предоставленные самимъ себѣ, обнаружили значительное мастерство. Но для экономіи въ краскахъ и ради бо̀льшей быстроты въ работѣ — какъ мы думаемъ вмѣстѣ съ Газелоффомъ вопреки мнѣнію Яничека—они не прибѣгали къ тщательной техникѣ густо-красящихъ красокъ, а довольствовались контурнымъ рисункомъ на цвѣтномъ фонѣ, причемъ предварительно оставляли на послѣднемъ пробѣлы для фигуръ и потомъ подцвѣчивали красной краской щеки и губы, а также нерѣдко слегка раскрашивали одежды; съ цѣлью сдѣлать цвѣтнымъ и самый контурный рисунокъ, они прибѣгали къ довольно шаблонному пріему, а именно къ чередованію черныхъ, красныхъ, фіолетовыхъ и зеленыхъ линій. Одна изъ древнѣйшихъ рукописей этого рода — „Пѣснь о Роландѣ“, произведеніе священника Конрада, въ Гейдельбергской Университетской библіотекѣ. Каллиграфическій рисовальный стиль ея иллюстрацій еще обходится безъ малѣйшей примѣси красокъ, довольствуясь простыми, толстыми черными контурами. Какъ на одну изъ лучшихъ

между подобными рукописями можно указать на „Liet von der Maget“ Вернгера изъ Тегернзее, въ Берлинской Королевской библіотекѣ, написанную около 1175 г. Иллюстраціи къ 85 пѣснямъ этой поэмы исполнены на цвѣтномъ фонѣ черными и красными контурными линіями. Какъ ни слабо было, въ частностяхъ, знаніе формъ у исполнившаго ихъ художника, экспрессивность, которую онъ умѣлъ сообщить жестамъ и даже лицамъ своихъ фигуръ, почти не имѣетъ равной себѣ во всемъ искусствѣ его времени. На эти рисунки похожи по техникѣ, но грубѣе ихъ и неповоротливѣе по формамъ, иллюстраціи „Энеиды“ Гейнриха Фельдекскаго, въ той же библіотекѣ, „Иноземнаго гостя“ Томазина фонъ-Циркларія, въ Гейдельбергской библіотекѣ, и „Пѣсенъ странствующихъ студентовъ“ (Vaganten liegern) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cod. pict. 73), изобилующихъ очень милыми изображеніями бытового содержанія. Здѣсь чередуются между собою черные, красные и зеленые контуры на синемъ, по большей части, фонѣ, и только кое-гдѣ одежды пройдены красками (см. табл. 24).

Наконецъ, въ мюнхенской рукописи „Тристана и Изольды“ (Cim. 27), написанной приблизительно въ срединѣ XIII столѣтія, подобныя контурныя изображенія помѣщены попеременно на красномъ, сѣромъ, синемъ, а иногда и на зеленомъ или желтомъ фонахъ. Женскія лица имѣютъ здѣсь изящно-округлыя очертанія, и въ нѣкоторыхъ фигурахъ отчасти уже выказывается готическое „стремленіе вверхъ“; но, вообще, рисунокъ, нерѣдко иллюминированный красками, несмотря на свою бѣглость, еще несвободенъ и угловатъ.

Изъ южно-германскихъ рукописей религіознаго содержанія, сборники житій святыхъ и другія книги, разсчитанныя на широкіе круги народа, довольствовались примѣненіемъ такой же поверхностной техники, хотя въ нѣкоторыхъ случаяхъ пространство между контурами болѣе обильно заполнялось красками; иногда встрѣчаются даже миніатюры, исполненныя густо-кроющими красками. Это послѣднее направленіе выразилось съ ясностью въ „Діалогѣ о Крестѣ Господнемъ“, рукописи конца XII столѣтія, изготовленной въ монастырѣ св. Эммерана, въ Регенсбургѣ, и хранящейся въ мюнхенской національной библіотекѣ (Cod. lat. 141, 159), а также въ нѣсколько болѣе поздней „Жизни Генриха и Кунигунды“, хранящейся въ Бамбергской Городской библіотекѣ. Въ послѣдней изъ этихъ рукописей—только посвятительный листъ, принадлежащій еще XII столѣтію, расписанъ по золотому фону густо-кроющими красками. Какъ на особыя вѣтви этого направленія, надо смотрѣть, съ одной стороны, на рукописи, изготовленныя въ цвифальтенскомъ монастырѣ и хранящіяся теперь въ Штуттгартской Королевской библіотекѣ, а съ другой—на рукописи Мюнхенской Національной библіотеки, написанныя въ первой половинѣ XIII столѣтія въ шейернскомъ монастырѣ монахомъ Конрадомъ. Изъ рукописей Конрада пять наиболѣе замѣчательныхъ содержатъ въ себѣ не только рисунки пе-

http://luclkiev.ua/

Табл. 24. Игра (вверху) и Смерть Дидоны (внизу)

изъ кодекса „Vagantenlieder“ Придворной и Государственной Библіотеки въ Мюнхенѣ.

Съ оригинальной копіи Т. Кронбергера.

http://lucl.kiev.ua/

ромъ на зеленомъ и синемъ фонахъ, выполненные въ черныхъ и цвѣтныхъ контурахъ обычною манерою, но и нѣсколько миніатюръ, исполненныхъ сплошь кроющими красками,—миніатюръ, въ которыхъ, однако, какъ, напр., въ изображеніи Богоматери въ рукописи „Mater Verborum" (№ 17403), фонъ еще не золотой, а синій.

Съ третьей, болѣе поздней, вѣтвью этого направленія знакомятъ насъ многочисленные манускрипты библіотеки энгельбергскаго монастыря, въ которыхъ Робертъ Дуррерь указалъ особенности, свойственныя исключительно мѣстной, энгельбергской, школѣ миніатюристовъ.

Напротивъ того, главныя церковныя книги, евангелія, псалтири и служебники, въ романскую эпоху украшались и въ Южной Германіи миніатюрами, исполненными въ густо-кроющихъ краскахъ, и въ нихъ все больше и больше употреблялся золотой фонъ. Еще второй половинѣ XI столѣтія принадлежатъ работы богемской школы миніатюристовъ, изслѣдованныя и изданныя Ленеромъ. Самая замѣчательная рукопись этой школы — „Вышеградскій Кодексъ", Евангеліе короля Вратислава, изготовленное ко дню его коронаціи и хранящееся нынѣ въ библіотекѣ пражскаго университета. Типъ Христа, являющагося въ иллюстраціяхъ этой рукописи постоянно юнымъ и безбородымъ, отзывается еще до-романской стариной. Волосы у всѣхъ фигуръ закручены въ тугія кольца, но самыя фигуры, при всей схематичности своихъ очертаній, поразительно стройны, подвижны и экспрессивны. Другія произведенія той же школы— евангеліе собора св. Вита, въ Прагѣ, и евангелія въ Краковѣ и Гнезенѣ. Концу XII-го и первой половинѣ XIII столѣтія принадлежатъ нѣкоторыя южно-нѣмецкія рукописи Мюнхенской Національной библіотеки, выказывающія романскій стиль Южной Германіи въ полномъ его развитіи. По времени написанія, на первомъ мѣстѣ стоитъ Бревіарій изъ монастыря Михаэльсбейренъ (Cod. lat. 8271). Въ немъ главныя миніатюры, какъ, напр., изображеніе Благовѣщенія, нарисованное такъ же жестко и неумѣло, какъ и прочія, имѣютъ гладкій золотой фонъ. Такому фону остаются вѣрны и болѣе позднія рукописи, напр., пассауское и зальцбургское евангелія (№ 16002 и 15903).

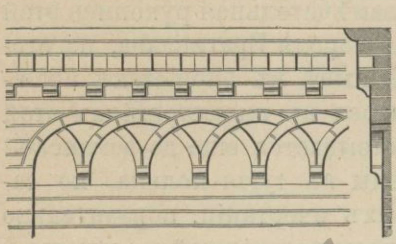
Франконскія рукописи средины XIII столѣтія близки къ саксонско-тюрингенской школѣ (см. стр. 296). Какъ на типичный ихъ образецъ, слѣдуетъ указать на Псалтирь Бамбергской Городской библіотеки (А II 47). Изображенія мѣсяцевъ въ этой рукописи нарисованы въ обычномъ южно-нѣмецкомъ каллиграфическомъ стилѣ; большинство прочихъ изображеній исполнено въ безпокойно-подвижной византійствующей манерѣ саксонско-тюрингенской школы, но при этомъ въ нихъ замѣтно стремленіе къ бо̀льшей плавности этой манеры. Однако, послѣдняя миніатюра, изображающая Страшный Судъ, исполнена уже инымъ пошибомъ. Здѣсь мы находимъ безпорядочно-измятую драпировку со складками, ломающимися подъ острыми углами, — драпировку, поражавшую насъ не только въ саксонскихъ рукописяхъ, но и въ позднѣйшемъ

изъ зёстскихъ алтарныхъ образовъ (ср. стр. 295), во фрескѣ церкви св. Гереона, въ Кёльнѣ (стр. 320) и въ гуркскомъ соборѣ (стр. 337). Готика не развиваетъ эти стилистическія особенности дальше, но прямо отбрасываетъ ихъ. Это, какъ выражается Гезлеоффъ, „предсмертная битва романскаго стиля".

4. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ сѣверно-нѣмецкой низменности и въ Скандинавіи (приблизительно съ 1050 по 1250 г.).

А. Зодчество.

Что архитектурныя формы въ значительной степени зависятъ отъ строительныхъ матеріаловъ, есть истина, которая сопровождала насъ отъ месопотамской кирпичной постройки до египетскаго каменнаго сооруженія, отъ древне-греческаго мраморнаго зданія, первоначально подражавшаго деревянному, до кирпичныхъ сооруженій Рима и верхне-итальянской низменности. Сѣверно-нѣмецкая низменность, простирающаяся отъ нидерландскаго побережья Сѣвернаго моря до песчаныхъ отмелей и бухтъ Балтійскаго моря и до сѣверной оконечности Ютландіи, была, подобно месопотамской и ломбардской равнинамъ, страной кирпичныхъ построекъ, и здѣсь удалось сохранить за кирпичнымъ зданіемъ, стѣны котораго ничѣмъ не облицовывались и штукатурились только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, предназначенныхъ для живописи, его собственную архитектоническую закономѣрность.

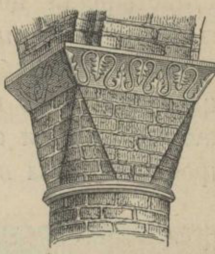


Фризъ, образуемый двумя взаимно переплетающимися аркатурами, изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ. По В. Любке.

Искусство обжигать кирпичъ стало извѣстно, однако, въ сѣверно-нѣмецкой низменности позже, чѣмъ можно было бы предполагать. Древнѣйшія церкви въ этой мѣстности, напр., церковь монастыря Лейцкау, невдалекѣ отъ р. Эльбы (1147—55), и соборъ въ Гавельбергѣ (1135—70), сооружены еще изъ привознаго песчаника; построенная приблизительно въ 1000 г. любопытная центральная церковь св. Михаила въ Шлезвигѣ, покоящаяся на двѣнадцати концентрически-расположенныхъ столбахъ, сложена изъ туфа. Только въ срединѣ XII столѣтія одновременно явились изъ Голландіи искусство обжигать кирпичъ, и изъ Верхней Италіи—знаніе художественныхъ формъ кирпичнаго зодчества. Особенности сѣверной кирпичной архитектуры составляютъ: слабое развитіе выступовъ всякаго рода, пересѣкающіеся аркатурные фризы (см. рис. на этой стр.) и такъ называемыя трапецевидныя или конусовидныя капители (см. рис. на стр. 343), замѣняющія собою кубовидныя. Въ этихъ капителяхъ полуконусы, обращенные вершиной вверхъ, заполняютъ собой углы между сторонами трапецій, поставленныхъ на ихъ узкое основаніе. Изъ

http://lucl.kiev.ua/

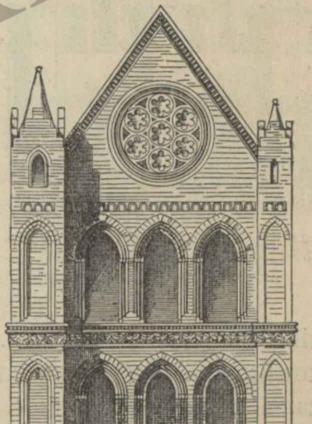
другихъ орнаментальныхъ мотивовъ, встрѣчаются зигзаги, зубцы и ряды наискось поставленныхъ кирпичей. Кое-гдѣ, въ качествѣ строительнаго матеріала, употреблялся валунный гранитъ, какъ мы видимъ это, напр., въ сооруженной въ 1157—60 гг. отчасти сводчатой церкви Кревезе. Но гранитъ слишкомъ твердъ для того, чтобы изъ него удобно было высѣкать орнаментальные мотивы. Романскій антикизирующій лиственный орнаментъ и другія подобныя украшенія, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда они были уже вырублены на привозныхъ плитахъ песчаника, могли быть получаемы только посредствомъ ихъ выдавливанія въ глинѣ, которая затѣмъ подвергалась обжиганью.



Трапецевидная капитель изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ. По Г. Мюллеру и О. Мотесу.

Главной областью распространенія новой, кирпичной, архитектуры была Бранденбургская Марка. Ближайшимъ знакомствомъ съ этой архитектурой мы обязаны Адлеру. Ея важнѣйшій памятникъ,—сооруженная въ 1147—52 гг. церковь премонстрантскаго ордена въ Іериховѣ,—вмѣстѣ съ тѣмъ, и наиболѣе значительная плоско-покрытая церковь этого стиля. Кромѣ саксонскаго вліянія, въ ней замѣтно также вліяніе гирсау ской архитектурной школы (см. стр. 325). Это — крестообразная трехнефная базилика съ колоннами, съ двумя западными башнями, съ трехнефнымъ хоромъ, оканчивающимся тремя абсидами, но еще съ одной криптой, которая, какъ это нерѣдко встрѣчается въ сѣверно-нѣмецкой низменности, устроена вровень съ землей. Колонны сложены изъ формованныхъ кирпичей, но ихъ абаки, украшенныя пальметтами, а также трапецевидныя капители, вырублены изъ песчаника.

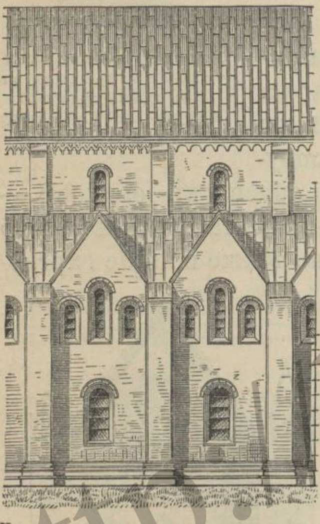
Дальше къ сѣверу, въ Лауенбургѣ, находится значительнѣйшая изъ сводчатыхъ кирпичныхъ романскихъ церквей Германіи, ратцебургскій соборъ, — базилика связной системы со столбами, представляющая собой точный переводъ брауншвейгскаго собора въ кирпичный стиль. На ратцебургскій соборъ походитъ великолѣпный любекскій соборъ, а къ этому послѣднему близокъ по стилю соборъ въ Ригѣ.



Фасадъ церкви въ Ленинѣ. По Ф. Адлеру.

Переходный стиль въ сѣверно-нѣмецкой низменности представленъ опять-таки главнымъ образомъ цистерціанскими церквами. Аббатская церковь въ Добрилугѣ имѣетъ стрѣльчатые своды, но освѣщается циркульноарочными окнами. Церковь аббатства въ Циннѣ, въ Бранденбургѣ (1170—1216), построена изъ валуннаго гранита съ кирпичными

сводами; ея аркады — стрѣльчатыя, кронштейны, отъ которыхъ поднимаются подпружныя арки боковыхъ нефовъ, украшены изящнымъ орнаментомъ изъ обожженной глины. Къ числу красивѣйшихъ кирпичныхъ построекъ переходного стиля въ Бранденбургѣ принадлежатъ монастырскія церкви въ Хоринѣ и въ Ленинѣ (см. рис. на стр. 343), въ Помераніи—церкви Кольба и Эльдены. Въ монастырскихъ церквахъ Гуде, въ Ольденбургѣ, и Пельплина, въ Западной Пруссіи, боковые нефы продолжены до прямолинейнаго окончанія хора. Расчлененные стрѣльчатыми арками фасады церкви въ Ленинѣ и развалинъ церкви въ Гуде проектированы въ свободныхъ пропорціяхъ и имѣютъ очень изящныя детали. Кирпичныя церкви этого рода, производящія впечатлѣніе уже ранне-готическихъ, отличаются какою-то цѣломудренной суровостью.


Часть продольнаго корпуса рёскильдскаго собора. По Г. Деріо и Г. фонъ Бецольду.

Скандинавскія страны, въ которыхъ христіанское церковное устройство было закончено лишь позже средины XII столѣтія, получили свое церковное зодчество — мы оставляемъ пока въ сторонѣ деревянныя постройки — съ юга и запада. Нѣмецкій архитектурный стиль, переходя изъ Шлезвига въ Ютландію и на датскіе острова, постепенно превращался въ скандинавскій. Соборъ въ Рибе, на самомъ югѣ Ютландіи, начатый постройкой въ 1176 г., сложенъ изъ андернахскаго камня и, соотвѣтственно этому, снабженъ эмпорами рейнскаго стиля. Старый королевскій соборъ въ Рёскильдѣ, на о-вѣ Зеландіи (см. рис. на этой стр.), заложенный въ нынѣшнемъ видѣ въ 1191 г., напоминаетъ собою не столько брауншвейгскій и ратцебургскій соборы, какъ полагаютъ Шназе и Любке, сколько бельгійскія церкви типа собора въ Турнѐ. Его хоръ, снабженный обходомъ безъ вѣнца капеллъ и освѣщаемый циркульноарочными окнами, подпираютъ снаружи сильные контрфорсы, которые уже одни указываютъ на его принадлежность переходному стилю. Церковь въ Вестервигѣ, на сѣверо-западномъ берегу Ютландіи, оконченная постройкой въ 1197 г., представляетъ собою циркульноарочную базилику, въ которой, по-саксонски, за каждымъ столбомъ слѣдуютъ двѣ колонны; впрочемъ, тяжелыя колонны этой церкви напоминаютъ собою больше англійско-романскіе, чѣмъ нѣмецко-романскіе образцы.

На югѣ Швеціи, старый датскій архіепископскій соборъ въ Лундѣ можно съ бо̀льшимъ правомъ, чѣмъ рёскильдскій соборъ, разсматривать, какъ типичную романскую сводчатую базилику нѣмецкаго типа. Капи-

тели его полуколоннъ — отчасти кубовидныя, отчасти орнаментированныя листьями. Особенной роскошью отличается архитектура заложенной около 1150 г., но оконченной, несомнѣнно, не раньше 1200 г., монастырской церкви въ Варнгемѣ: ея сложные столбы, крестовые реберные своды и полукруглый хоровой обходъ безъ вѣнца капеллъ могутъ быть разсматриваемы, какъ продукты непосредственнаго французскаго вліянія.

Деревянная капитель церкви въ Урнё, въ Норвегіи. По Руприхъ-Роберту.

Своеобразное развитіе получила архитектура на о-вѣ Готландѣ, главный городъ котораго, Висби, былъ важнѣйшимъ торговымъ пунктомъ Балтійскаго моря. На ряду съ однонефными и двунефными постройками, здѣсь уже довольно рано появляются — быть можетъ, подъ вліяніемъ вестфальской архитектуры — трехнефныя церкви зальной системы, какова, напр., церковь въ Дальгемѣ, освященная въ 1209 г. Въ ней совсѣмъ нѣтъ трансепта. Высокія и узкія циркульноарочныя окна удерживались въ церквахъ Готланда еще въ XIII столѣтіи, и проникновеніе сюда стрѣльчатой арки не привело къ готической конструкціи. Опорныя арки и реберные своды здѣсь почти неизвѣстны. Особенно богато украшены порталы, а именно оригинальными вырѣзанными въ камнѣ узорами. Въ Висби, церкви св. Дроттена и св. Климента имѣютъ классическое зальное устройство, съ четырьмя столбами въ срединѣ, разбивающими все помѣщеніе на девять компартиментовъ; напротивъ того, освященный въ 1225 г. соборъ этого города представляетъ собою трехнефную зальную церковь съ нѣсколько возвышеннымъ среднимъ нефомъ. Одинъ этотъ соборъ въ настоящее время открытъ для богослуженія; всѣ другія зданія Висби, обнесеннаго кругомъ толстыми стѣнами съ башнями, превратились въ развалины, что̀ даетъ поводъ называть его „сѣверной Помпеей“.

Украшеніе портала церкви Урнё, въ Норвегіи. По І.-К.-К.-Далю.

Въ Норвегіи, романское зодчество находилось, безъ всякаго сомнѣнія, подъ англо-норманскимъ вліяніемъ. Это ясно видно, напр., въ соборѣ Ставангера (построенномъ, по всей вѣроятности, между 1128 и 1150 гг.), съ его тяжелыми, округленными столбами, со складчатой формой капителей и украшенными зигзагомъ портальными арками. На ряду съ этимъ, церковь въ Рингсакерѣ, несмотря на свои массивные круглые столбы, имѣетъ коробовый сводъ надъ среднимъ нефомъ и полукоробовые своды надъ боковыми нефами, какъ мы это видѣли во французскихъ церквахъ, тогда какъ церковь Богоматери въ Бергенѣ, основанная ганзейцами, напоминаетъ собою опять-таки нѣмецкіе прототипы. — Въ заключеніе, необходимо упомянуть о важнѣйшей національной святынѣ Норвегіи, о дронтгеймскомъ соборѣ, востор-

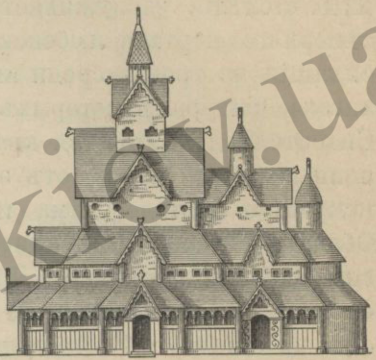
женное описанiе котораго сдѣлано Дитрихсономъ. Въ этомъ храмѣ, отъ романскаго каменнаго сооруженiя (1161—1178 гг.) сохранилось немного, а отъ ранне-готическаго (1183—1230) — нѣсколько больше; какъ въ томъ, такъ и въ другомъ, ясно выразилось англiйское влiянiе. Только въ 1248 году началось сооруженiе новаго готическаго зданiя, которымъ мы займемся впослѣдствiи.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что ни въ одной изъ скандинавскихъ странъ не существовало сколько-нибудь самостоятельнаго каменнаго архитектурнаго стиля. Почти каждая изъ романскихъ церквей въ этихъ странахъ—продуктъ какого-либо другого, континентальнаго, направленiя. Тѣмъ самобытнѣе представляется норвежская деревянная архитектура, съ которой въ XIX столѣтiи познакомили насъ труды Даля и Дитрихсона. Въ деревянной архитектурѣ различаютъ три конструкцiи стѣнъ: вязку бревенъ горизонтальными рядами (срубъ), постройку изъ „стояковъ", т. е. изъ вертикально поставленныхъ столбовъ, и фахверковую постройку, или постройку „въ клѣтку", представляющую собой комбинацiю двухъ первыхъ системъ. Деревянное зодчество почти вездѣ предшествовало каменному, но въ христiанское время это было только въ тѣхъ странахъ, въ которыхъ искусство стало воздѣлываться одновременно съ насажденiемъ христiанства. Въ славянскихъ странахъ и въ большинствѣ германскихъ, всѣ древнѣйшiе церкви, дворцы и жилые дома строились изъ дерева. Еще Витрувiй утверждалъ, что „колхидцы искусны въ постройкѣ срубовъ, галлы — въ клѣточной постройкѣ"; съ этимъ согласуется тотъ фактъ, что сохранившiяся донынѣ въ Восточной Европѣ деревянныя церкви построены, по бо̀льшей части, изъ горизонтально положенныхъ бревенъ, тогда какъ въ Западной преобладаютъ постройки изъ вертикальныхъ стоекъ. Въ Восточной Европѣ существуетъ значительное количество сельскихъ деревянныхъ церквей, принадлежащихъ, впрочемъ, преимущественно позднѣйшимъ столѣтiямъ. Можно прослѣдить, какъ шло деревянное храмоздательство изъ Россiи, Венгрiи, Моравiи и Галицiи чрезъ Силезiю въ Германiю. Въ Англiи отъ англосаксонскаго времени сохранилась всего лишь одна, притомъ очень простая, деревянная церковь, построенная изъ стояковъ, а именно церковь св. Андрея, въ Гринстедѣ (въ Эссекскомъ графствѣ), которая, тѣмъ не менѣе, доказываетъ, что постройки изъ вертикальныхъ стоекъ были занесены въ Норвегiю, вмѣстѣ съ христiанствомъ, съ британскихъ острововъ. Но затѣмъ постройки этого рода развились въ Норвегiи самостоятельно. Тотчасъ видно, что здѣсь за сооруженiе деревянныхъ церквей принялся народъ кораблестроителей. Крыши большинства такихъ церквей имѣютъ килевидную форму и напоминаютъ собою опрокинутый корабль; изъ корабельной архитектуры заимствованы также особенности всего норвежскаго плотничнаго мастерства, напр., соединенiе посредствомъ шпунтовъ [1],

[1] Шпунтомъ называютъ выступъ вдоль бруса или доски, входящiй въ соотвѣтственное углубленiе (пазъ) другого бруса (или доски). *Прим. переводчика.*

http://lucl.kiev.ua/

шиповъ („въ зубъ“) и подкосовъ. При всемъ томъ, стиль норвежскихъ деревянныхъ церквей первоначально подражалъ каменной архитектурѣ, что̀ доказывается формами колоннъ (см. верхній рис. на стр. 345) и связывающихъ ихъ циркульныхъ арокъ въ древнѣйшей, построенной около 1090 г., деревянной церкви въ Урнё, на Зогнефьордѣ. Особенности, свойственныя принципамъ деревяннаго зодчества, вырабатывались лишь постепенно. Основная форма и этихъ церквей — базиличная, но принципамъ деревянной архитектуры болѣе соотвѣтствуетъ въ нихъ то, что не только средній нефъ отдѣляется колоннами отъ боковыхъ, но ряды колоннъ повторяются и въ поперечномъ направленіи, передъ хоромъ и передъ входной стороной; деревянной архитектурѣ, а также холодному и дождливому климату Норвегіи соотвѣтствуютъ крутыя, высокія крыши и устраиваемыя вровень съ землею галлереи на столбахъ, которыя, идя вокругъ всего зданія и будучи покрыты, какъ и боковые нефы, односкатной крышей, придаютъ церквамъ этого рода видъ трехъэтажныхъ построекъ. Драконы на фронтонахъ напоминаетъ собою головы драконовъ на форштевняхъ (наклонныхъ брусьяхъ на носу) кораблей викинговъ. Древнее ирландско-саксонское животное и ленточное плетенье (см. стр. 109) повторяется въ орнаментахъ порталовъ; примѣромъ можетъ служить орнаментація портала вышеупомянутой древней церкви въ Урнё (см. нижній рис. на стр. 345). Но послѣ 1150 г. эти украшенія принимаютъ характеръ скорѣе англо-романскихъ лиственныхъ гирляндъ съ крылатыми драконами. Фантастическія маски, украшающія капители колоннъ, свойственны почти всей области распространенія романскаго стиля. Норвежскую деревянную архитектуру прекрасно характеризуетъ внимательно реставрированная церковь XII столѣтія въ Боргундѣ (въ Лёрдалѣ), на стѣнахъ которой имѣются еще руническія письмена; на нее походитъ невполнѣ стильно реставрированная церковь въ Гиттердалѣ, въ Телемаркенѣ (см. рис. на этой стр.). Обѣ эти церкви увѣнчаны надъ продольнымъ корпусомъ небольшимъ бельведеромъ, который придаетъ имъ, вообще, пирамидальную форму, обѣ имѣютъ надъ абсидой, а гиттердальская церковь также и надъ хоромъ, круглую башенку. Нѣкоторыя изъ этихъ небольшихъ церквей были перенесены въ другія мѣста; такъ, напр., церковь, находившаяся въ Вангѣ (въ Фальдресѣ), въ 1844 году перенесена въ Силезію, въ Исполинскія горы, гдѣ она служитъ теперь, стоя на высотѣ 885 метровъ, у подножія покрытой снѣгомъ горной вершины, приходской церковью деревни Брюкенбергъ, которая сама состоитъ, по бо̀льшей части, изъ деревянныхъ


Гиттердальская церковь въ Норвегіи. По І.-К.-К.-Далю.

http://luckiev.ua/

домовъ. Эта церковь также увѣнчана бельведеромъ, обнесена крытой галлереей и украшена характерной затѣйливой рѣзьбой въ стилѣ времени, слѣдовавшаго за 1150 годомъ. Благодаря, именно, этимъ деталямъ, норвежскія деревянныя церкви имѣютъ характеръ художественно-законченныхъ произведеній.

Б. Изобразительныя искусства Сѣвера съ 1050 по 1250 г — Общій обзоръ романскаго искусства.

Христіанская скульптура и христіанская живопись въ сѣверно-нѣмецкой низменности и на скандинавскомъ Сѣверѣ развивались очень медленно. Изъ скульптурныхъ памятниковъ даже средины XIII столѣтія заслуживаетъ упоминанія едва лишь не одинъ тимпанъ сѣвернаго портала любекскаго собора. Въ немъ изображенъ Христосъ, сидящій на тронѣ, среди нимба въ видѣ мандорлы; нимбъ держатъ два ангела, фигурамъ которыхъ дано сильное, безпокойное движеніе; одежды Спасителя драпируются красиво, но формы тѣла неподвижны и безжизненны. Какъ далеко отъ этой скульптуры ушло въ то же самое время искусство Гильдесгейма и Магдебурга, Фрейберга и Вексельбурга! Область сѣверной живописи въ разсматриваемую эпоху представляется совершенной пустыней. Древній языческій скандинавскій стиль (см. т. I, стр. 626) пережилъ самого себя, а христіанскія формы Южной Европы еще не нашли себѣ доступа на Сѣверъ.

Еще разъ окидывая взоромъ искусство двухъ вѣковъ, названныхъ нами эпохой зрѣлаго средневѣковья, мы останавливаемся въ благоговѣйномъ удивленіи передъ рядомъ художественныхъ произведеній, принадлежащихъ къ числу замѣчательнѣйшихъ во всемъ мірѣ. Архитектура въ эту эпоху господствовала надъ прочими отраслями искусства и руководила ими. Романскіе соборы, величественная внѣшность которыхъ гармонировала съ ихъ внутренностью, представляли собой спокойныя, строго-замкнутыя въ себѣ сооруженія. Между тѣмъ, постепенное увеличеніе ихъ размѣровъ выдвигало на первый планъ задачу разгрузки большихъ массъ при помощи подпоръ. И эта конструктивная потребность вскорѣ породила на сѣверѣ Франціи новый, такъ называемый готическій стиль, развитіе котораго въ большинствѣ прочихъ странъ въ эту эпоху ограничивалось выработкой болѣе легкихъ переходныхъ формъ, и даже во Франціи не ушло намного дальше того, что не претило основному духу романскаго зодчества. Живопись и скульптура, тѣсно связанныя съ архитектурой, въ сознаніи своей декоративной силы и глубокаго символическаго значенія, хотя еще и не обладали пониманіемъ дѣйствительности, однако, стремились все къ бо̀льшей и бо̀льшей монументальности, причемъ скульптура, утратившая къ началу романской

http://tuclkiev.ua/

эпохи монументальные размѣры, не гнушалась, по части исполненія деталей, учиться у прикладной пластики.

Основаніемъ для формъ оставалась во всѣхъ странахъ классическая древность, съ одной стороны, напоенная азіятскими теченіями и переработанная византійской традиціей, съ другой — проникнутая германскими элементами и преобразованная западной традиціей; при этомъ, по крайней мѣрѣ, архитектура и орнаментика были непосредственно затронуты вліяніемъ художественныхъ формъ древне-христіанскаго Востока. Преднамѣренно и сознательно, архитекторы, живописцы и скульпторы почти не удалялись отъ античной основы, которая ясно видна въ зодчествѣ Византійской имперіи, Нижней Италіи, Рима, Тосканы и Южной Италіи, тогда какъ въ Верхней Италіи, Германіи, Сѣверной Франціи и Англіи эта основа нерѣдко почти совсѣмъ пропадала. Здѣсь, естественно, на первый планъ выступали преобразованія и новыя формы, обусловленныя потребностями и художественнымъ вкусомъ времени и приведшія, при дальнѣйшемъ ходѣ развитія, къ готикѣ. Умышленно и сознательно, образныя искусства Запада почти не дѣлали различія между византійскими и поздне-римскими формами. Художники брали образцы, какіе были у нихъ подъ рукою; а такъ какъ Западъ, особенно въ началѣ XIII столѣтія, былъ наводненъ мелкими византійскими художественными издѣліями, то отъ этихъ послѣднихъ нерѣдко заимствовались тѣ детали, для которыхъ не находилось никакихъ или, по крайней мѣрѣ, лучшихъ образцовъ. Но самостоятельная манера, въ которой, въ главныхъ странахъ Европы, перерабатывались чуждые элементы, сообщаетъ болѣе или менѣе ясно выраженный западный характеръ произведеніямъ даже несвободнымъ отъ восточныхъ вліяній. По отношенію къ византійскому вопросу, уже не имѣющему для послѣдующаго періода такого значенія, мы можемъ ограничиться этимъ выводомъ.

Искусство и религія въ романскую пору находились еще въ самомъ тѣсномъ взаимодѣйствіи. То обстоятельство, что рядомъ съ церковнымъ искусствомъ мало-по-малу расцвѣтало искусство свѣтское, о блескѣ котораго мы можемъ скорѣе догадываться, чѣмъ судить положительно, и что художественной дѣятельностью начали заниматься, кромѣ духовныхъ корпорацій и братствъ, также и свѣтскія, нисколько не умаляло основного религіознаго характера искусства того времени. То, что было тогда самымъ высокимъ и самымъ священнымъ для человѣчества, оно находило переданнымъ въ созданіяхъ искусства, и даже причудливыя, юмористическія или фантастическія побочныя изображенія обыкновенно имѣли въ своей основѣ или какое-либо изреченіе псалмовъ, или ходячее религіозно-философское представленіе. Вслѣдствіе этого, интересъ къ самому искусству былъ тогда сильнѣе, чѣмъ интересъ къ художникамъ. Какъ и въ болѣе раннее время, въ эпоху зрѣлаго средневѣковья, искусство было скорѣе продуктомъ коллективнаго творчества, чѣмъ дѣломъ рукъ отдѣльныхъ художниковъ. Ихъ имена мерцаютъ

http://lucl.kiev.ua/

въ исторіи кое-гдѣ, какъ звѣзды на небѣ; раньше всего они появляются въ Италіи, гдѣ интересъ къ индивидуальности пробудился прежде, чѣмъ на Сѣверѣ; но и тогда, когда художникъ является, мы обыкновенно ничего не узнаемъ о немъ, кромѣ того, какъ его звали. Только въ послѣдующемъ періодѣ исторія искусства постепенно снова становится исторіей художниковъ, ходомъ которой видимо управляютъ Богомъ одаренные мастера.

---

http://lucl.kiev.ua/

Четвертая книга.

Искусство поздняго средневѣковья, отъ средины XIII-го по конецъ XIV-го столѣтія.

I. Западно-европейское искусство этой эпохи.

1. Сѣверно-французское искусство съ 1250 по 1400 г.

А. Введеніе. — Зодчество Сѣверной Франціи.

Приблизительно въ срединѣ XIII столѣтія западное христіанство уже начало освобождаться отъ опеки античнаго міросозерцанія, плохо понятаго и переработаннаго въ византійскомъ или романско-средневѣковомъ духѣ, и постепенно поднималось къ вершинамъ свободнаго изслѣдованія, непосредственнаго наблюденія природы и самостоятельнаго художественнаго творчества. Въ нѣкоторыхъ областяхъ это новое направленіе, доставившее въ зодчествѣ всемірное господство готическому стилю, а въ изобразительныхъ искусствахъ стремившееся, хотя и не вполнѣ удачно, къ переходу отъ стильности и манерности къ натурализму, проявилось цѣлымъ столѣтіемъ раньше. На сѣверѣ Франціи, около 1215 г., т. е. около того времени, когда парижскій университетъ получилъ свои первые статуты, новый духъ эпохи сказывался уже достаточно ярко. Однако, если мы окинемъ умственнымъ взоромъ всю область западно-европейской культурной и художественной исторіи, то, несмотря на доводы, приведенные Гаустономъ Стюардомъ Чемберлэномъ, средина XIII столѣтія окажется болѣе пригодной, чѣмъ его начало, для проведенія одной изъ тѣхъ границъ, которыя необходимы историку, но которыхъ, конечно, не знаетъ въ своемъ непрерывномъ поступательномъ ходѣ историческая эволюція.

Дѣйствительно, около половины XIII столѣтія, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Европы, одновременно съ полнымъ развитіемъ всѣхъ средневѣковыхъ силъ, начинается реакція противъ нихъ, совершающаяся повсюду на основѣ народнаго языка и національной самобытности. Поэтому новѣйшіе изслѣдователи, какъ, напр., Тоде, Краусъ и Маньи, при-

http://luc1.kiev.ua/

числяютъ весь подлежащій нашему разсмотрѣнію періодъ, по крайней мѣрѣ для Италіи, гдѣ новое движеніе проявляется всего сильнѣе (Данте, Петрарка), уже къ эпохѣ „Возрожденія", „Ренесанса", начало которой историки искусства прежде относили лишь къ XV столѣтію. Тѣмъ не менѣе, постепенный ростъ, въ теченіе этого періода, правильнаго воззрѣнія на природу и индивидуальной духовной жизни, шедшій рука-объ-руку съ пробуждавшимся самосознаніемъ народовъ, слѣдуетъ разсматривать не какъ „возрожденіе", а какъ послѣдствіе средневѣковыхъ началъ. Весь этотъ новый духъ времени, постепенно обнаруживавшійся на протяженіи полутора столѣтія, отъ 1250 до 1400 г., при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается ничѣмъ инымъ, какъ наивысшимъ развитіемъ средневѣковаго духа, и если можно говорить о возвращеніи къ античнымъ формамъ, то мимоходомъ и въ тѣсныхъ границахъ.

Только послѣ крестовыхъ походовъ Европа стала жить своими собственными интересами, и если первое время національныя тенденціи не находили себѣ яснаго выраженія, то это было прямымъ слѣдствіемъ смѣшенія народовъ, произведеннаго крестовыми походами. Общей связью западно-европейскихъ народовъ оставались римская церковная догматика, тѣсно связанная съ нею схоластическая философія и старый феодальный строй. Монашество и рыцарство находились еще въ полномъ расцвѣтѣ, но вездѣ постепенно наступало освобожденіе народной души, причемъ обособленіе народностей шло параллельно съ развитіемъ индивидуализма.

Изъ старыхъ средневѣковыхъ силъ, монашество попрежнему оказывало громадное вліяніе на искусство. Но, въ противоположность бенедиктинскимъ орденамъ и ихъ отвѣтвленіямъ, заступившіе теперь ихъ мѣсто нищенствующіе ордена доминиканцевъ и францисканцевъ, вышедши сами изъ народной среды, стояли ближе къ народу и говорили болѣе понятнымъ для него языкомъ. Пламенное религіозное воодушевленіе эпохи крестовыхъ походовъ смѣнялось теперь тихой и сосредоточенной, соединенной съ созерцаніемъ природы, религіозностью, которую проповѣдывали францисканскіе монахи.

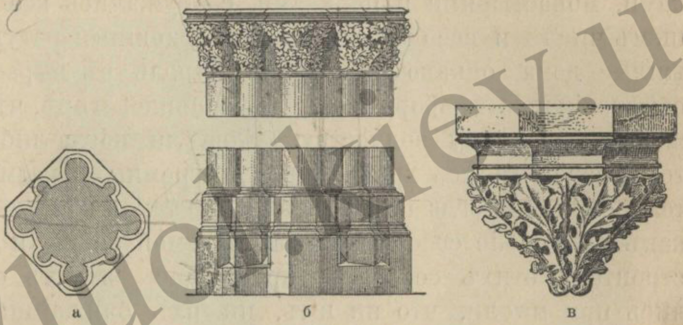
Философская система схоластики въ половинѣ XIII столѣтія получила свое увѣнчаніе въ трудахъ доминиканца Ѳомы Аквинскаго и францисканца Дунса Скота и, вмѣстѣ съ тѣмъ, была впервые поколеблена извнутри. Роджеръ Бэконъ, въ Англіи, и Альбертъ Великій, въ Парижѣ и Германіи, одновременно указали на необходимость наблюденія природы, какъ на основу эмпирическаго знанія.

Наконецъ, въ государственной жизни, на ряду со старыми династіями, возвысились теперь многочисленные новые владѣтельные дома, обязанные своимъ правомъ своей собственной силѣ и волѣ горожанъ, а на ряду съ церковью и феодальнымъ государствомъ равное съ ними значеніе получили города, которые, особенно въ Италіи, въ Нидерландахъ и въ Германіи, становились все болѣе и болѣе самостоятельными, бога-

http://luck.kiev.ua/

тыми, цвѣтущими, и нерѣдко достигали даже до полной независимости отъ какой-бы то ни было посторонней политической власти. Какъ разъ въ срединѣ XIII столѣтія возникли въ Германіи такіе могущественные союзы городовъ, какъ Ганза и Рейнскій Союзъ, въ которыхъ населеніе пользовалось благосостояніемъ и пышно расцвѣла духовная и художественная жизнь.

Строителями и основателями храмовъ и заказчиками художественныхъ произведеній все еще являются, по бо̀льшей части, духовные сановники въ епископскихъ резиденціяхъ и въ монастыряхъ, равно какъ и немногіе свѣтскіе властители, оставившіе благодарную память о себѣ въ исторіи искусства; но иногда въ этой роли выступаютъ уже и городскія власти, или отдѣльные знатные граждане. Исполненіе художественныхъ произведеній, находившееся въ предшествовавшую эпоху, главнымъ образомъ, еще въ рукахъ монаховъ, теперь скоро переходитъ въ руки профессіональныхъ художниковъ - мірянъ. Во Франціи, въ 1250 г., а въ Германіи, около 1300 г., уже почти не было другихъ архитекторовъ и каменщиковъ, кромѣ свѣтскихъ. Въ Италіи, по крайней мѣрѣ доминиканскіе монастыри оставались еще довольно долгое время оффиціальными разсадниками искусства, хотя именно въ Италіи появляется теперь цѣлый рядъ великихъ свѣтскихъ мастеровъ, имена которыхъ еще понынѣ на устахъ у всѣхъ друзей искусства.



Готическіе сложные столбы: а — разрѣзъ, б — вертикальная проекція, в — готическая консоль съ лиственнымъ украшеніемъ. По В. Любке.

Вся художественная жизнь сосредоточивалась теперь въ городахъ съ ихъ грандіозными каѳедральными соборами, съ францисканскими и доминиканскими монастырями, которые, въ противоположность старымъ бенедиктинскимъ монастырямъ, съ самаго начала строились въ чертѣ города. Населеніе городовъ въ значительной своей части состояло изъ ремесленниковъ и художниковъ, и именно въ эту эпоху пріобрѣли столь выдающееся значеніе профессіональныя корпораціи—цехи и гильдіи, объединявшіе отдѣльныхъ представителей различныхъ ремеслъ и искусствъ. Рядомъ съ цехами, въ первое время существовали еще вольныя строительныя товарищества, но они постепенно поглощались гильдіями каменотесовъ, каменщиковъ и плотниковъ. Дольше архитектуры и скульптуры удѣломъ монастырей оставалась живопись, въ особенности живопись миніатюръ. Впрочемъ, въ теченіи разсматриваемаго періода

http://luckiev.ua/

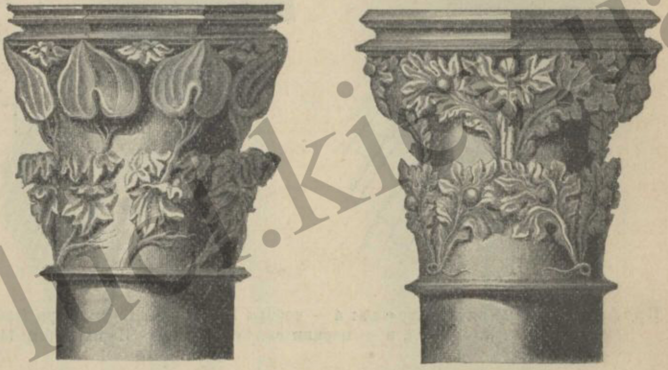
появляются гильдіи также и живописцевъ; патрономъ такихъ гильдій считался евангелистъ Лука, который, по преданію, самъ былъ живописцемъ. Гильдіи св. Луки въ Гентѣ, Брюгге и Парижѣ были древнѣе самостоятельнаго общества св. Луки во Флоренціи (основаннаго въ 1349 г.). Какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Европы, соревнованіе отдѣльныхъ мастеровъ цеха способствовало яркому проявленію ихъ индивидуальности и сохраненію для потомства ихъ именъ.

Великія художественныя созданія возникали въ теченіи полутора столѣтія „готической“ эпохи во всѣхъ западныхъ странахъ и во всѣхъ областяхъ искусства, но величайшія изъ нихъ относятся къ разряду архитектуры, при которой лучшія произведенія скульптуры и живописи все еще играли служебную роль. Хотя теперь, соотвѣтственно развитію городской жизни, на ряду съ княжескими замками, монастырями и церквами, сооружались все въ бòльшемъ и бòльшемъ числѣ и все болѣе и болѣе роскошныя ратуши, судебныя зданія и жилые дома, однако руководящая роль въ выработкѣ стиля и въ изобрѣтеніи новыхъ формъ еще въ бòльшей мѣрѣ, чѣмъ прежде, принадлежала церковному зодчеству. Едва ли когда-либо до того, или послѣ того, воздвигались храмы такихъ огромныхъ размѣровъ, и уже положительно еще никогда не достигали они такой головокружительной вышины, какъ готическіе соборы разсматриваемой эпохи, и то обстоятельство, что строители этихъ соборовъ, принимаясь за ихъ сооруженіе, не смущались при мысли, что ни имъ, ни ихъ ближайшимъ потомкамъ, не дожить до окончанія постройки, свидѣтельствуетъ о воодушевлявшихъ ихъ религіозномъ рвеніи и безкорыстіи. На самомъ дѣлѣ, лишь немногіе соборы были начаты постройкой и окончены въ теченіи этого исключительно „готическаго“, періода. Нѣкоторые изъ нихъ не были никогда достроены, другіе закончены только въ XIX столѣтіи. Именно эти постройки, какъ сами по себѣ, такъ и своимъ роскошнымъ пластическимъ и живописнымъ убранствомъ, свидѣтельствуютъ не только о мощи художественнаго творчества, но и — въ своемъ полномъ отступленіи отъ обычныхъ формъ — о глубокой оригинальности этого творчества, печатью которой отмѣчены всѣ произведенія того времени.

Франція, прекрасная столица которой оставалась свѣточемъ умственной жизни Европы, пока ее не затмила своимъ блескомъ новая жизнь, начавшаяся въ Италіи въ XIV столѣтіи, принадлежала къ числу тѣхъ странъ, въ которыхъ государи въ теченіе всей готической эпохи соперничали въ заботахъ объ искусствѣ съ церковными властями. На порогѣ этой эпохи стоитъ Людовикъ Святой (1226—1270), „французскій Периклъ“, а въ концѣ ея — Карлъ Мудрый (1364—1380) и его братья, правившіе государствомъ вмѣсто своего несчастнаго племянника, Карла VI,— историческія лица, достойныя названія меценатовъ французскаго искусства.

http://lucl.kiev.ua/

Въ собственной, Сѣверной Франціи, архитектура въ эту эпоху оставалась носительницей и образовательницей всей высшей художественной жизни, и именно потому, что готическій архитектурный стиль вышелъ изъ Сѣверной Франціи, она во многихъ отношеніяхъ продолжала сохранять за собой, по крайней мѣрѣ для сѣвера и запада Европы, руководительство въ дѣлѣ искусства. На этомъ основаніи нельзя заключать, что готическій стиль, по самой сущности своей, — стиль французскій. Безспорно, Дегіо правъ, указывая на то, что готика, хотя и выросла на французской почвѣ, есть стиль, скорѣе интернаціональный для всей той эпохи, чѣмъ французскій стиль. Тѣмъ не менѣе, сѣверу Франціи принадлежитъ та заслуга, что именно здѣсь духъ времени вылился въ готическій стиль, логически развитый, какъ „крестово-реберный, стрѣльчатый и контрфорсный стиль", полный живого художественнаго содержанія.

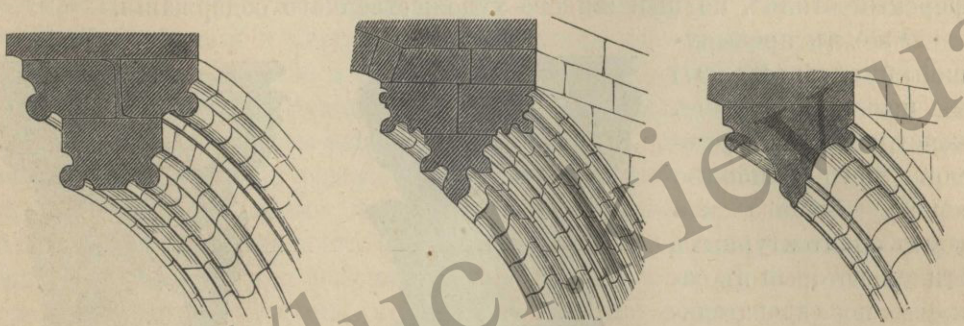


Готическія капители съ лиственнымъ украшеніемъ. По В. Любке.

Уже въ предыдущей книгѣ см. (стр. 237) мы познакомились съ конструктивной системой этого наиболѣе конструктивнаго изо всѣхъ архитектурныхъ стилей, который въ самомъ послѣдовательномъ своемъ развитіи превращалъ всѣ стѣнныя пространства въ рядъ гигантскихъ оконъ, оставлялъ только каменный каркасъ подпоръ, и, чтобы не загромождать внутренности зданія, выносилъ на наружныя его стороны контрфорсы и опорныя арки, на которыя передавалось боковое давленіе поднимавшихся къ небу сводовъ. Но, что касается до орнаментальныхъ формъ этого стиля, мы говорили о нихъ только вскользь, потому что въ ранне-готическихъ постройкахъ онѣ еще не получили послѣдовательнаго развитія. Вспомнимъ, что, напр., въ ланскомъ и парижскомъ соборахъ средній нефъ покоится еще на короткихъ круглыхъ колоннахъ, а не на сложныхъ столбахъ, что въ ихъ капителяхъ преобладаютъ мотивы аканѳа въ коринѳскомъ духѣ, и что ихъ окна первоначально были лишены узорчатыхъ переплетовъ. Поэтому мы должны, не придерживаясь строго однихъ французскихъ примѣровъ, остановиться прежде всего на орнаментальныхъ формахъ развивавшейся готики.

Сложные столбы (см. рис. на стр. 353 и на этой) во внутренности церквей зрѣлаго готическаго стиля обыкновенно имѣютъ круглый центральный стержень, обставленный трехчетвертными „служебными" колоннами, на которыя опираются своды. Четыре болѣе толстыя („стар-

шія") служебныя колонны подпираютъ продольныя и поперечныя подпружныя арки; отъ четырехъ болѣе тонкихъ („младшихъ") служебныхъ колоннъ поднимаются вверхъ ребра крестовыхъ сводовъ. Съ увеличеніемъ числа реберъ, которыя, при дальнѣйшемъ развитіи стиля, умножаясь и вѣтвясь, образуютъ звѣздовидные и сѣтчатые своды, вообще увеличивается и число служебныхъ колонокъ. Базы этихъ сложныхъ столбовъ — обыкновенно, многоугольныя; въ нихъ только нѣжные горизонтальные желобки и полочки напоминаютъ еще аттическую базу романскаго стиля. Капитель, ограниченная снизу, у шейки, кольцомъ, а сверху абакой, образована лишь легкимъ чашевиднымъ выгибомъ отдѣльныхъ служебныхъ колонокъ. Широкая и низкая, она уже не похожа на настоящую капитель, а скорѣе производитъ впечатлѣніе лег-



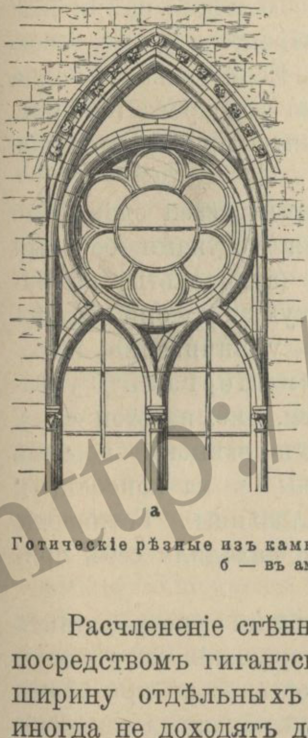
Профили готическихъ арокъ: а — собора Парижской Богоматери (1200—1230 гг.), б — нарбоннскаго собора (ок. 1340 г.), в — церкви св. Северина, въ Парижѣ (ок. 1400 г.). По В. Любке.

каго, орнаментированнаго пучками листьевъ пояса, прерывающаго вертикальную линію. Это чисто-готическое лиственное украшеніе, имѣющее вполнѣ декоративный характеръ и уже не скрадывающее, подобно коринѳской корзинкѣ, конструктивной цѣли (поддержки антаблемента), также и по формѣ нисколько не подражаетъ мотивамъ коринѳской капители, хотя въ немъ порою и встрѣчаются листья, похожіе на аканѳовые. Въ выборѣ туземныхъ растительныхъ мотивовъ сказывается пробудившійся интересъ къ наблюденію природы; особенно часто встрѣчаются листья дуба, клена, винограда, розы, репейника и плюща, воспроизведенные согласно натурѣ, хотя и со строго-пластической стилизаціей. Общая форма сложныхъ столбовъ лучшей поры готическаго стиля — чистая, дѣвственно-цѣломудренная. Позже, эти столбы становятся отчасти обремененными, отчасти недостаточно расчлененными, и, наконецъ, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, снова превращаются въ простые округленные или восьмигранные.

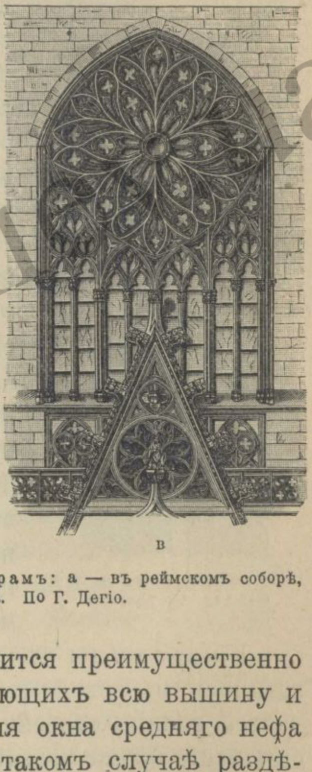
Поднимающіяся отъ сложныхъ столбовъ подпружины и ребра сводовъ, которыя въ романское время имѣли простой четырехугольный профиль или—самое бо́льшее—были украшены круглыми валиками, въ готическомъ стилѣ съ самаго начала расчленены болѣе богато. При-

http://luckiev.ua/

этомъ, въ ранней готикѣ это расчлененіе производится посредствомъ выкружекъ и круглыхъ валиковъ, тогда какъ въ высшей готикѣ валики получаютъ грушеобразно-заостренный профиль, а въ болѣе позднюю пору выкружки становятся плоскими и пологими. Это постепенное измѣненіе формы подпружныхъ арокъ и реберъ станетъ яснымъ для насъ, коль-скоро мы сравнимъ напр. подпружныя арки древнѣйшихъ частей собора Парижской Богоматери (1200—1230), нарбонскаго собора (около 1340 г.) и церкви св. Северина, въ Парижѣ (около 1400 г.) (см. на рис. 356). Профили періода расцвѣта готическаго стиля—въ своемъ родѣ не менѣе изящны, чѣмъ древне-греческіе.


а

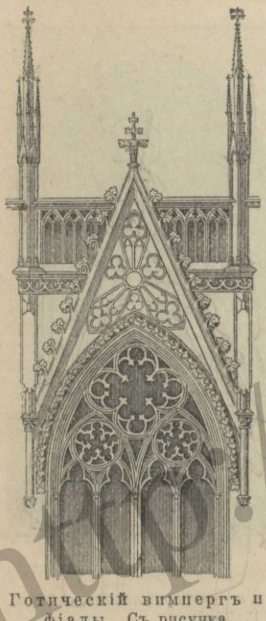
б


в

Готическіе рѣзные изъ камня узорчатые переплеты оконныхъ рамъ: а — въ реймскомъ соборѣ, б — въ амьенскомъ соборѣ, в — въ турскомъ соборѣ. По Г. Дегіо.

Расчлененіе стѣнныхъ поверхностей производится преимущественно посредствомъ гигантскихъ оконъ, нерѣдко занимающихъ всю вышину и ширину отдѣльныхъ пролетовъ. Только главныя окна средняго нефа иногда не доходятъ до низа стѣны, которая въ такомъ случаѣ раздѣлывается галлереями трифоріевъ (см. стр. 237); трифоріи могутъ сами переходить въ окна, и ихъ отверстія тогда украшаются, подобно настоящимъ окнамъ, узорчатыми переплетами и ажурной рѣзьбой. Горбыли оконнаго переплета развиваются въ вертикальномъ направленіи, дѣля поверхность огромныхъ стрѣльчато-арочныхъ оконъ на нѣсколько частей; они состоитъ изъ тонкихъ каменныхъ столбиковъ, вначалѣ округлыхъ, въ видѣ колонокъ, но уже вскорѣ получающихъ готическій профиль, съ выкружками и острореберными валиками. Такіе горбыли часто также покрываютъ своими филигранными рѣшетками стѣны фасадовъ и столбы, Ажурная рѣзьба изъ камня (Masswerk), которая заполняетъ не-

только стрѣльчатоарочный верхъ оконъ, но нерѣдко и другія поверхности, балюстрады галлерей и пр., образуетъ геометрическія фигуры, составленныя изъ различныхъ, расположенныхъ въ видѣ листочковъ клевера отрѣзковъ дуги круга. Эти фигуры, по числу ихъ дугообразныхъ сторонъ, называются трилиственниками, четырехлиственниками и т. д., и первое время вставляются по бо̀льшей части въ круглыя рамы, но вскорѣ ихъ смѣняютъ разнообразныя, очень причудливыя, хотя всегда сводящіяся къ простымъ геометрическимъ формамъ фигуры. Фантазіи, руководившейся здѣсь, какъ и въ арабской орнаментикѣ, геометрическими заданіями, представлялся большой просторъ. Только во время переходное къ слѣдующей эпохѣ, геометрическія формы рѣзного орнамента превращаются въ формы, напоминающія собою пламя свѣчи или рыбій пузырь — въ формы, характеризующія собою собственно позднюю готику. Если сравнить окна реймскаго, амьенскаго и турскаго соборовъ (см. рис. на стр. 357), то можно получить приблизительное понятіе объ этомъ развитіи.


Готическій вимпергъ и фіалы. Съ рисунка.

Что касается до наружныхъ частей зданія, то порталы удержали срѣзанныя уступами боковыя стѣнки и наличники арокъ (архивольты) романскаго времени; но въ готическую эпоху они обыкновенно — какъ позже и окна — увѣнчивались высокими крутыми фронтонами, „вимпергами“, украшенными ажурной рѣзьбой (см. рис. на этой стр.). Фигуры въ нишахъ боковыхъ стѣнокъ портала ставились уже не на колонны, а на консоли, и надъ ними устраивались балдахины. Готическіе профили, разумѣется, и здѣсь находили себѣ примѣненіе повсюду.

Балдахины съ высокими шпилями въ изобиліи употреблялись готическимъ стилемъ въ другихъ мѣстахъ для украшенія наружныхъ частей зданія, особенно же для увѣнчанія контрфорсовъ; но при этомъ они часто превращались въ глухія, только снаружи украшенныя ложными горбылями остроконечныя башенки — „фіалы“ (см. рис. на этой стр.), въ огромномъ количествѣ окружающіе готическія церкви и вмѣстѣ съ ними поднимающіеся къ небу. Къ небу тянутся и всѣ части зданія. Карнизы также имѣютъ срѣзанные углы, а по скошенному верхнему краю опорныхъ арокъ, вимперговъ и фронтоновъ лѣпятся, слѣдуя одинъ за другимъ, фигурные крючки, такъ называемые „краббы“ или „кроссы“ (см. верхній рис. на стр. 359), довершающіе впечатлѣніе неутомимаго стремленія въ высь. Верхушки башенъ, вимперговъ и фіаловъ увѣнчиваются „флеронами“ или „крестоцвѣтами“ (см. нижній рис. на стр. 359), которые, будучи стилизованы въ характерѣ прочихъ украшеній, гармонично за-

http://luck.kiev.ua/

канчиваютъ собою элементы зданія. Крыши—всегда очень высоки. Односкатныя крыши надъ боковыми нефами постепенно замѣняются двускатными. Вдоль кровельныхъ желобовъ тянутся балюстрады, украшенныя узорчатыми горбылями и ажурной рѣзьбой; водосточныя трубы идутъ по верхнему краю опорныхъ арокъ, надъ крышами боковыхъ нефовъ, и оканчиваются у контрфорсовъ водометами, „гаргулями", обдѣланными въ видѣ фигуръ людей и животныхъ, нерѣдко крайне фантастичныхъ.

Внутренность законченнаго готическаго собора представляетъ собою полное, послѣдовательное развитіе принциповъ древне-христіанской базилики. Три или пять нефовъ, къ которымъ впослѣдствіи иногда присоединялись, въ видѣ шестого или седьмого нефа, открытые во внутрь ряды капеллъ, не измѣнили своего основного плана. Но устройство хора съ его обходомъ, теперь нерѣдко удвоеннымъ, и въ которомъ продолжаются боковые нефы, и съ его вѣнцомъ капеллъ, тѣсно придвинутыхъ одна къ другой, производитъ совершенно иное впечатлѣніе, чѣмъ устройство романскаго хора. Понятіе абсиды совершенно отсутствуетъ въ готикѣ, равно какъ и понятіе крипты подъ алтаремъ. Въ вполнѣ развитомъ готическомъ планѣ, хоръ обыкновенно имѣетъ многоугольный планъ и представляется какъ бы половиной центральной постройки; въ такомъ видѣ, приподнятый на нѣсколько ступенекъ надъ поломъ трансепта, онъ только теперь срастается съ продольнымъ корпусомъ и трансептомъ въ одно, вполнѣ органическое цѣлое. Помѣщеніемъ для священнослужителей служитъ лишь внутренняя, соотвѣтствующая среднему нефу, часть хора, отдѣленная отъ обхода посредствомъ загородокъ, а на своей западной сторонѣ обыкновенно отгороженная отъ остальной части церкви, предназначенной для міряпъ, богато расчлененнымъ и разукрашеннымъ леттнеромъ или лекторіемъ. Украшеніе оконъ расписными стеклами обыкновенно начинается съ хора, но часто распространяется и на продольный и поперечный корпуса. Собственно всѣ окна предназначались для цвѣтныхъ стеколъ; именно имъ готическіе соборы обязаны своимъ теплымъ колоритомъ, смягчающимъ иногда нѣсколько разсудочную сухость строго-разсчитанной архитектуры и сообщающимъ внутренности зданія мистическую таинственность; кромѣ того, эти огромныя цвѣтныя стекла, будучи составлены изъ пропускающихъ свѣтъ, но не прозрачныхъ кусочковъ, до нѣкоторой степени замѣняютъ собою отсутствующія въ готической архитектурѣ сплошныя стѣнныя поверхности.

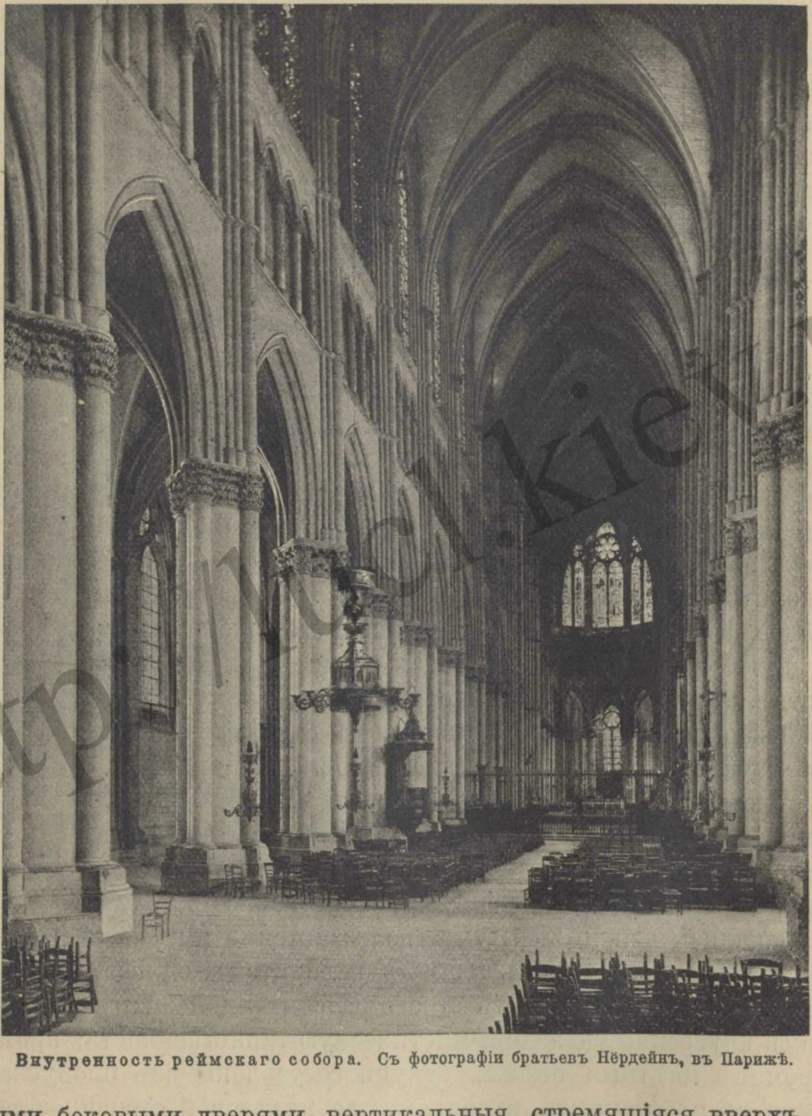
Готическій „краббъ" или „кроссъ". Съ рисунка.

Готическій крестоцвѣтъ. Съ рисунка.

Во внѣшности образцовыхъ церквей высокой готики, сѣверная, южная и восточная стороны, всецѣло занятыя рядомъ контрфорсовъ и опорныхъ арокъ, который, при всей своей неспокойности, производитъ впечатлѣніе лишь сухой послѣдовательности, хотя крайняя смѣлость, съ

http://luck.kiev.ua/

какою здѣсь, вмѣсто плоти и крови, является скелетъ, не можетъ не дѣйствовать на воображеніе. Но въ западномъ фасадѣ, снабженномъ въ большихъ соборахъ двумя огромными башнями, среднимъ порталомъ, надъ которымъ часто красуется огромная „роза", и одиночными или



Внутренность реймскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Нёрдейнъ, въ Парижѣ.

двойными боковыми дверями, вертикальныя, стремящіяся вверхъ линіи обыкновенно достаточно уравновѣшены горизонтальными линіями галлерей и карнизовъ, чтобы надъ послѣдовательностью стремленія вверхъ преобладали органичность расчлененія и внутренняя оживленность. Обѣ главныя башни, къ которымъ и теперь еще вначалѣ присоединяются башни меньшаго размѣра, лишь въ крайне рѣдкихъ случаяхъ окончены такъ, какъ были проектированы, вслѣдствіе чего западные фасады цер-

http://elib.kiev.ua/

квей высокой готики, разсматриваемые въ цѣломъ, рѣдко производятъ вполнѣ гармоничное впечатлѣніе. Но каждый разъ, какъ мы входимъ въ одинъ изъ этихъ законченныхъ соборовъ, погруженныхъ внутри въ таинственный цвѣтной сумракъ, останавливаемся въ восторженномъ удивленіи передъ величіемъ замысла и необычайнымъ искусствомъ строителей, которые на такой головокружительной высотѣ столь легко соединяли эти каменныя ребра, и съ восхищеніемъ любуемся массой нѣжныхъ и изящныхъ подробностей. Даже Востокъ не создалъ сооруженій, которыя, по сказочному великолѣпію своей внутренности, равнялись бы законченнымъ готическимъ соборамъ. Среди созданій всемірнаго зодчества есть памятники болѣе равномѣрно законченные, но никогда оно не создавало ничего болѣе возвышеннаго.

Во главѣ церквей **французской высокой готики** долженъ быть поставленъ шартрскій соборъ. Отъ его зданія, сгорѣвшаго въ 1194 г., уцѣлѣлъ только западный фасадъ, съ которымъ мы уже познакомились (см. стр. 243). Съ необыкновеннымъ воодушевленіемъ духовенство и горожане принялись за возстановленіе собора. Ко времени вступленія на престолъ Людовика Святого (1226 г.) были уже готовы хоръ и продольный корпусъ, но все зданіе было освящено только въ 1260 г. Здѣсь впервые, при трехнефномъ продольномъ корпусѣ и трехнефномъ въ направленіи отъ сѣвера къ югу трансептѣ, хоръ, очень обширный, состоитъ изъ пяти нефовъ. Круглые столбы украшены каждый всего четырьмя служебными колоннами; окна — только двухлопастныя, со слабыми намеками на узорчатые переплеты, но занимаютъ уже всю ширину продольныхъ (стѣнныхъ) подпружныхъ арокъ; три опорныя арки, одна надъ другой, очень характерной формы, уже подпираютъ это горделиво высящееся сооруженіе. Главное преимущество шартрскаго собора — полный рядъ оконъ съ цвѣтными стеклами. По крайней мѣрѣ, въ этомъ отношеніи, эта „церковь-мать“ высокой готики вполнѣ сохранила за собой до нашего времени то впечатлѣніе, какое производила внутренность готическаго храма.

Гонсъ причисляетъ къ четыремъ чудесамъ готики парижскій (см. стр. 242), шартрскій, реймскій и амьенскій соборы. Реймскій соборъ, возстановленный послѣ пожара 1210 г., былъ въ 1241 г. уже настолько отстроенъ, что въ него могъ перейти соборный капитулъ. Но его великолѣпный, необыкновенно роскошный фасадъ былъ оконченъ, по проекту второй половины XIII-го столѣтія, только въ концѣ XIV-го. Продольный корпусъ и этого храма—трехнефный; пятинефное устройство начинается только съ трансепта, переходящаго въ хоръ. Простой (не двойной) хоровой обходъ, представляющій въ планѣ половину десятиугольника, образуетъ эффектный контрастъ съ пятью капеллами, окружающими его въ видѣ вѣнца. Средній нефъ—болѣе чѣмъ вдвое—выше боковыхъ (см. рис. на стр. 360). Массивные столбы и здѣсь снабжены только четырьмя

http://rucl.kiev.ua/

„старшими“ служебными колоннами. „Младшія“ колонны, какъ въ шартрскомъ, равно какъ и въ амьенскомъ соборахъ, начинаются только надъ капителями, которыя богато украшены вѣрными съ натурою лиственными мотивами. Въ сооруженныхъ уже въ 1215 г. капеллахъ хора переплеты оконъ впервые получили настоящую узорчатую раздѣлку, еще очень незатѣйливаго вида. Во внутренности этого собора сила и изящество соединены со строгимъ величіемъ. Наружность находится, насколько это вообще допускалось готикой, въ удивительномъ согласіи съ благородной соразмѣрностью внутреннихъ частей. Даже система контрфорсовъ и опорныхъ арокъ производитъ спокойное впечатлѣніе благородствомъ и строго-соразмѣренной мощностью своихъ формъ, а трехъэтажный, роскошнѣйшимъ образомъ украшенный скульптурами западный фасадъ принадлежитъ къ величайшимъ чудесамъ готики. Высокіе стрѣльчатые тимпаны трехъ его порталовъ превращены въ окна съ узорчатыми горбылями, такъ что фронтонныя скульптурныя группы пришлось перемѣстить въ треугольныя поля высокихъ вимперговъ. Третій этажъ, надъ которымъ поднимается пара недостроенныхъ башенъ, отчасти пострадавшихъ въ XV столѣтіи отъ пожара и оставшихся безъ шпилей, состоитъ изъ ряда уставленныхъ статуями балдахиновъ, съ вимпергами и фіалами. Въ этомъ фасадѣ ясный разсчетъ, теплое чувство и любовь къ пышности вступили въ неразрывный союзъ между собою.

Новая постройка амьенскаго собора (см. табл. 25) была начата послѣ пожара 1218 г. Исполненныя до 1240 г., древнѣйшія части западнаго фасада старше реймскаго фасада, но доконченъ онъ только въ XV и въ XVI столѣтіяхъ. Амьенскій соборъ, обыкновенно называемый готическимъ Парѳенономъ, превосходитъ своего старшаго реймскаго собрата въ послѣдовательности и величественности архитектуры, но уступаетъ ему въ чистотѣ и прелести отдѣльныхъ формъ. Древнѣйшія части фасада, отъ башенъ котораго остались только обломки, производятъ низкими вимпергами своихъ порталовъ и своими тянущимися одна надъ другой горизонтальными галлереями впечатлѣніе еще нѣсколько суровое; но тогда, какъ въ реймскомъ соборѣ продольный корпусъ еще длиннѣе хора, въ амьенскомъ соборѣ послѣдній разроссяя настолько, что разстояніе между средокрестіемъ и западнымъ главнымъ порталомъ какъразъ равняется разстоянію отъ средокрестія до восточнаго окончанія хора, которое образовано сильно выдающейся, какъ въ норманско-англійскихъ церквахъ, средней капеллой во имя Пресв. Дѣвы (см. рис. на стр. 363). И здѣсь продольный корпусъ—трехнефный, а хоръ, примыкающій къ семинефному въ западно-восточномъ направленіи трансепту, имѣетъ пять нефовъ; въ соотвѣтствіи съ семиугольнымъ окончаніемъ хора, его простой обходъ снабженъ вѣнцомъ семи капеллъ, которыя, будучи, конечно, менѣе обширны, чѣмъ пять капеллъ реймскаго собора, кажутся чрезъ то выше, чѣмъ въ дѣйствительности. Расчлененіе оконныхъ переплетовъ—болѣе сложное. Здѣсь окна впервые раздѣлены на части че-

http://lucl.kiev.ua/

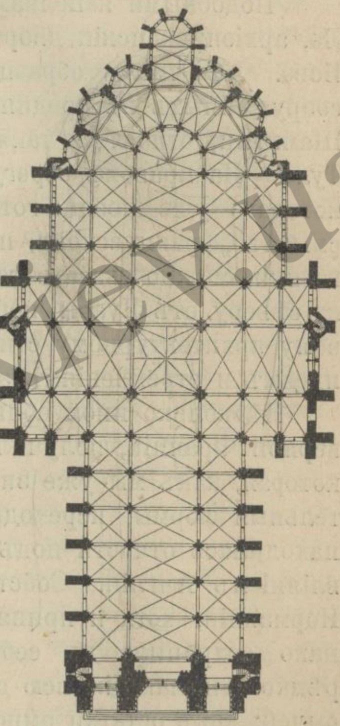
Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 25. Амьенскій соборъ.

Съ фотографіи братьевъ Нейерденовъ, въ Парижѣ.

тырьмя вертикальными горбылями, арки трифоріевъ — шестью; богаче также узорчатая раздѣлка переплетовъ въ стрѣльчатой части оконъ. Какъ бы то ни было, въ отношеніи своей внутренности, амьенскій соборъ принадлежитъ къ числу самыхъ благородныхъ архитектурныхъ памятниковъ во всемъ мірѣ. Его вліяніе распространилось далеко во Франціи и сосѣднихъ съ ней странахъ.

Превзойти высотою и величіемъ амьенскій соборъ стремился соборъ въ Бовэ. Его крайне смѣлый по конструкціи хоръ, планъ котораго скопированъ съ хора амьенскаго собора, строился съ 1225 по 1272 г.; но уже въ концѣ XIII столѣтія онъ рухнулъ, и затѣмъ былъ вновь отстроенъ съ удвоеннымъ числомъ аркадъ, пролеты которыхъ стали сравнительно ўже. Однимъ изъ слѣдствій его необычайной вышины, впрочемъ, не вредящимъ художественности впечатлѣнія, является то, что капеллы — ниже обхода, въ стѣнахъ котораго поэтому могли быть продѣланы надъ ними окна. Громадностью размѣровъ отличается также сооруженный между 1117 и 1254 гг. готическій хоръ стараго ле-манскаго собора, съ его сильно-расчлененными сложными столбами, которые, по примѣру столбовъ буржскаго собора, уменьшили толщину служебныхъ колоннъ, увеличивъ зато ихъ число. Великолѣпныя окна и удачныя пропорціи этого хора дѣлаютъ его однимъ изъ самыхъ красивыхъ и эффектныхъ помѣщеній въ высокой готикѣ. Роскошный видъ въ царствованіе Людовика Святого получила (перестраивавшаяся съ 1231 г.) церковь аббатства Сенъ-Дени, отъ первоначальной, ранне-готической, постройки которой (см. стр. 240) уцѣлѣли только западный притворъ и нижняя часть хора. Въ новой постройкѣ этой церкви, галлереи трифоріевъ, благодаря тому, что ихъ заднія стѣнки были пробиты и въ образовавшіяся отверстія вставлены стекла, впервые слились съ окнами; такимъ образомъ, былъ сдѣланъ послѣдній логическій выводъ изъ готической системы, нашедшій потомъ себѣ примѣненіе во многихъ мѣстностяхъ. Подвергся въ это время перестройкѣ и соборъ Парижской Богоматери, трансептъ котораго получилъ (съ 1257 г.) свои великолѣпные фасады — мастерскія произведенія Жана де-Шелля. Но самое красивое парижское зданіе этого времени—знаменитая Святая Часовня (Sainte Chapelle) при королевскомъ дворцѣ на островѣ Сены, сооруженная



Планъ амьенскаго собора.
По Г. Дегіо.

http://luckyиев.ua/

Пьеромъ де-Монтерò (1243—1248 гг.). Подобно большинству зàмковыхъ капеллъ, она состоитъ изъ двухъ этажей. Низкая, напоминающая собою крипту нижняя капелла имѣетъ три нефа. Однонефная верхняя капелла, съ большими, во всю стѣну, расписными стеклами, кажется сооруженіемъ изъ рубиновъ и сапфировъ, вставленныхъ въ изящнѣйшую каменную оправу. Удивительно деликатно исполнены всѣ детали, въ томъ числѣ и скульптурныя, и все убранство капеллы приведено въ полную гармонію съ благородствомъ архитектурныхъ формъ.

Подобными капеллами обладаютъ замокъ въ Сенъ-Жермэнъ-анъ Лэ, архіепископскій дворецъ въ Реймсѣ и аббатство Сенъ-Жермэ, близъ Бовэ. Къ числу образцовыхъ церквей высокаго готическаго стиля, сооруженныхъ въ срединѣ XIII столѣтія въ Иль-де-Франсѣ, Пикардіи и Шампани, относятся также соборы Труà, Шалона, Мо, Сенъ-Кантэна и Туля. На правомъ берегу Луары архитектура турскаго собора, фасадъ котораго уже поздне-готическій, слѣдуетъ по стопамъ этой, въ тѣсномъ смыслѣ „французской", школы; какъ на изящное сооруженіе высокой готики, можно указать также на церковь св. Юліана, въ Турѣ. Вообще, къ сѣверу отъ Луары побѣда въ это время всюду легко доставалась новому архитектурному стилю, сколь нельзя лучше соотвѣтствовавшему идеямъ и стремленіямъ эпохи.

Нѣсколько иной обликъ, чѣмъ въ средней и южной частяхъ Сѣверной Франціи, получилъ высокій готическій стиль въ Нормандіи, которая, какъ мы уже знаемъ (см. стр. 234), рано выработала самостоятельныя формы, переходныя къ готикѣ, а въ разсматриваемую эпоху находилась отчасти подъ вліяніемъ собственной Франціи, отчасти подъ вліяніемъ Англіи. Собственно говоря, высоко-готическая архитектура Нормандіи, хотя и приняла сильно-расчлененные сложные столбы, однако сохранила въ себѣ многія ранне-готическія особенности: окна, рѣдко занимающія всю стѣну, не имѣютъ настоящихъ узорчатыхъ горбылей; какъ остатки эмпоръ, тянутся подъ окнами галлереи, устройство которыхъ облегчено пустыми промежутками между двойными стѣнами; натуралистическій лиственный орнаментъ капителей обыкновенно приносится въ жертву ранне-готическимъ мотивамъ стилизованныхъ почекъ; удерживаются башни надъ средокрестіемъ, вышиною нерѣдко превосходящія стройныя парныя башни фасадовъ; средняя капелла хора во имя Богородицы, по образцу англійскихъ церквей, обыкновенно сильно выступаетъ изъ вѣнца капеллъ; нерѣдко нишами для капеллъ снабжены также восточныя стороны крыльевъ трансепта. Величественныя, солидныя и свѣжія норманскія церкви этого рода шпилями своихъ башенъ высоко вздымаются надъ городами. Изъ старыхъ построекъ въ занимающее насъ время перестроены тогда еще трехнефный руанскій соборъ, имѣющій чрезвычайно богато расчлененное восточное окончаніе хора, благородный трехнефный соборъ въ Лизьё, хоровой обходъ котораго украшенъ двойными столбами, и соборъ въ Байё, съ

http://luck.kiev.ua/

его элегантнымъ, заключеннымъ въ половину десятиугольника, хоромъ. Извѣстнѣйшіе норманскіе храмы, построенные въ цвѣтущую пору высокой готики, суть трехнефный соборъ въ Сэ, съ его неравными шпилями западныхъ башенъ, и пятинефный соборъ въ Кутансѣ, съ отчасти утроенными внутренними столбами, съ двойнымъ хоровымъ обходомъ и съ огромной башней надъ средокрестіемъ, самой красивой и наилучше сохранившейся башней въ Нормандіи.

То, что XIII вѣкъ началъ въ Сѣверной Франціи въ области готической архитектуры, влагая въ свои созданія теплое чувство и много остроумія, болѣе холодно и разсудочно продолжалъ XIV вѣкъ, выводя съ сухимъ разсчетомъ всѣ слѣдствія изъ данныхъ основаній. Стилю этого вѣка, которому, при всей безсодержательности его отдѣльныхъ формъ, еще довольно часто удается сочетать чистоту и граціозность съ простотой и величіемъ, Дегіо даетъ названіе доктринарной „поздней готики“. Въ сердцѣ Франціи было за это время сооруженно вновь или реставрировано сравнительно немного церквей. Подъ натискомъ политическихъ бурь (Столѣтняя война), за возбужденностью художественной жизни послѣдовало ея затишье; но, тѣмъ не менѣе, строительная дѣятельность несовсѣмъ прекратилась. Даже наши старые знакомцы, церковь аббатства Сенъ-Дени, парижскій, ланскій и амьенскій соборы, получили новыя добавленія и пристройки. Въ Нормандіи продолжали строиться соборы Руана и Сэ. Церковь св. Петра, въ Канѣ, надѣлена самой красивой башней этого времени (1308 г.), если не всѣхъ временъ; въ Руанѣ, въ XIV столѣтіи сооружена великолѣпная церковь св. Авуена (S. Ouen). Трехнефная въ продольномъ корпусѣ и пятинефная, благодаря боковымъ капелламъ, въ хорѣ, эта церковь представляетъ собой несовсѣмъ удачную попытку закончить хоръ половиной восьмиугольника такимъ образомъ, чтобы изъ пяти его капеллъ обѣ крайнія имѣли вдвое меньшую ширину, чѣмъ остальныя. Сложные столбы въ этой церкви развиты въ высшей степени послѣдовательно, высокіе трифоріи доведены до оконъ, въ сквозной рѣзьбѣ переплетовъ появляются уже поздне-готическіе пламенники, конструктивныя части—въ высшей степени чистыхъ пропорцій, а просвѣты во внутренности зданія — безподобной ясности и прелести. Подобной же „доктринарной“ законченностью отличается соборъ въ Труà. Церковь св. Урбана, также въ Труà, варіируетъ конструктивныя идеи готическаго стиля болѣе затѣйливо: при двойныхъ стѣнахъ, окна устроены то въ наружной, то во внутренней стѣнѣ, и поэтому имѣютъ частью наружные, частью внутренніе переплеты. Въ поздней готикѣ этого направленія силѣ впечатлѣнія слишкомъ часто вредитъ излишняя преднамѣренность.

Готическій стиль, развившійся въ церковныхъ постройкахъ, вскорѣ вызвалъ полный переворотъ въ формахъ и свѣтской архитектуры.

http://luck.kiev.ua/

Правда, измѣненію подверглись въ ней не столько конструктивные элементы, сколько орнаментальныя формы. Первенство по части сооруженія замковъ принадлежитъ, безспорно, Франціи, но въ архитектурѣ ратушей, этихъ созданій свободнаго духа горожанъ, она отставала отъ Германіи, Нидерландовъ и Италіи. Изъ дворцовъ, замковъ, госпиталей и монастырей чрезвычайно роскошной архитектуры, сотнями выроставшихъ въ теченіи этого времени на французской почвѣ, сохранились сравнительно немногіе; но все-таки, именно, на сѣверѣ Франціи находится рядъ образцовыхъ зданій этого рода. Изъ епископскихъ дворцовъ лучше другихъ сохранился ланскій, построенный въ XIII столѣтіи. Расцвѣтъ архитектуры замковъ относится къ концу XIV столѣтія — къ тому времени, когда герцогъ Іоаннъ Беррійскій соперничалъ со своимъ царственнымъ братомъ, Карломъ V, въ любви къ роскоши и въ покровительствѣ искусствамъ. Въ качествѣ придворныхъ архитекторовъ Карла V упоминаются Рэмонъ дю-Тампль и его ученики Жанъ-Сенъ-Ромэнъ и Гюи де-Даммартэнъ. Многобашенный средневѣковый замокъ Лувръ, въ Парижѣ, сооруженіе котораго длилось въ теченіи всѣхъ готическихъ столѣтій, извѣстенъ намъ только по описаніямъ и рисункамъ. Безъ сомнѣнія, это былъ самый величественный и роскошный королевскій дворецъ Западной Европы. Его большая винтовая лѣстница ажурной работы считалась наилучшимъ произведеніемъ Рэмона дю-Тампля. Готическіе жилые дома сохранились въ Сѣверной Франціи, напр., въ Реймсѣ, Провэнѣ, Ланѣ, Анжерѣ, Бовэ, Амьенѣ и другихъ городахъ. Замѣчателенъ, напр., такъ называемый „Домъ музыкантовъ“ въ Реймсѣ, стѣны котораго съ четырьмя готическими окнами очень изящной формы украшены сидячими фигурами музыкантовъ, величиною больше, чѣмъ въ натуру, помѣщенными въ пяти красиво-обрамленныхъ стрѣльчатоарочныхъ нишахъ (см. рис. на этой стр.). Изъ ратушей Сѣверной Франціи, XIV столѣтію принадлежитъ, по всей вѣроятности, простое и массивное зданіе въ Клермонѣ-де-л'Уазѣ. Но многія другія сооруженія превосходитъ укрѣпленный монастырь Монъ-Санъ-Мишель, величественно возвышающійся на скалистомъ островѣ Ламанша. Его церковь — отчасти до-готическая, отчасти поздне-готическая. Собственно монастырское зданіе, извѣстное подъ названіемъ „la Merveille“, благодаря своимъ смѣло лѣпящимся вверхъ по скалѣ, нагроможденнымъ одна на другую роскошнымъ частямъ, кажется на самомъ дѣлѣ почти что произведеніемъ природы.

Статуя скрипача въ „Домѣ музыкантовъ“, въ Реймсѣ. Съ фотографіи Трокадеро.

Оба нижніе этажа, принадлежащіе еще концу XII столѣтія, имѣютъ ранне-готическій характеръ; верхній этажъ построенъ въ стилѣ переходномъ къ высокой готикѣ XIII столѣтія. Въ среднемъ этажѣ находятся великолѣпная, поддерживаемая колоннами рыцарская зала и двухнефная трапезная, освѣщенная 23 глубокими, близко придвинутыми одно къ другому окнами; въ аркахъ этихъ оконъ мы неожиданно встрѣчаемъ восточныя сталактитовыя ячейки (см. т. I, стр. 756), данайскій даръ крестовыхъ походовъ. Въ легкихъ и благородныхъ формахъ сооружены галлерея клуатра и дортуаръ верхняго этажа. Своеобразно-живописное впечатлѣніе производитъ діагональная разстановка колоннъ въ двойныхъ аркадахъ галлереи клуатра: колонны одного ряда приходятся какъ разъ противъ средины арокъ параллельнаго ряда. Грандіозное впечатлѣніе всего монастыря, который французы называютъ „восьмымъ чудомъ свѣта", обязано, во всякомъ случаѣ, столько же природѣ, сколько искусству.—Изъ укрѣпленныхъ замковъ Сѣверной Франціи, относящихся къ цвѣтущей порѣ XIV столѣтія, замѣчателенъ Венсеннскій замокъ, сохранившаяся сторожевая башня котораго, четырехгранная и сопровождаемая круглыми башнями, построена Рэмономъ дю-Тамплемъ. Восьмиугольные, богато-расчлененные сложные столбы одной изъ жилыхъ залъ этого замка увѣнчаны затѣйливыми капителями, снабженными, подъ листьями, небольшими фронтонами. Укрѣпленный замокъ Пьеррфонъ, реставрированный Віоле-ле-Дюкомъ, былъ оконченъ постройкой только въ XV столѣтіи. Эти замки, подобно мавританской Альгамбрѣ (см. т. I, стр. 768), снаружи походили на суровыя крѣпости, между тѣмъ какъ ихъ внутренность была роскошна и художественна; но по своему характеру они, какъ снаружи, такъ и внутри, вполнѣ соотвѣтствовали потребностямъ и вкусамъ времени и создавшаго ихъ народа.

http://lib.kiev.ua/

Б. Сѣверно-французская скульптура въ эпоху высокой готики.

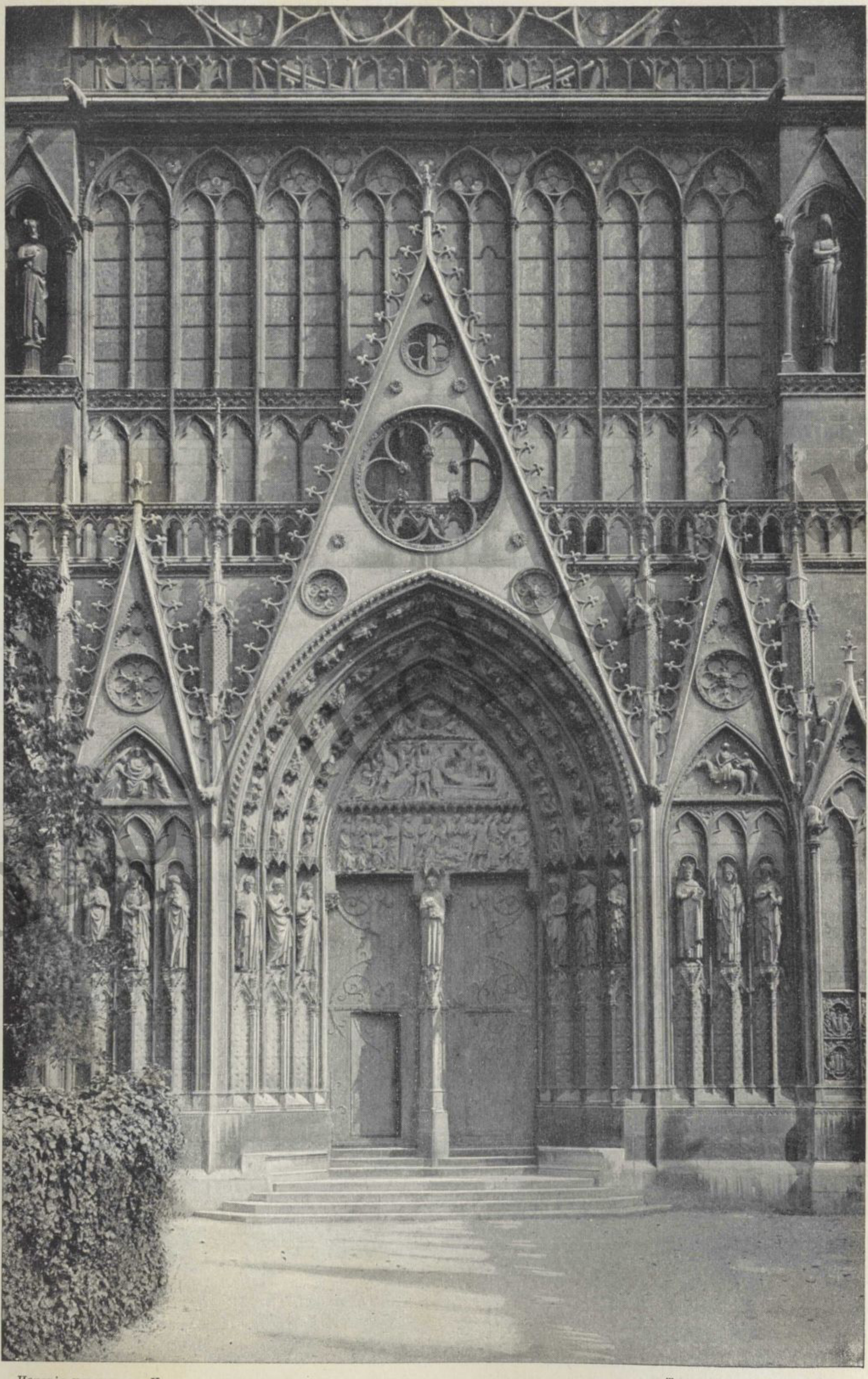
Французская скульптура XIII столѣтія, прикинутая на масштабъ художественности и правильнаго пониманія природы, какъ ни тѣсно зачастую сростается она съ разсчитанной на нее архитектурой, представляется, если разсматривать ее отдѣльно, искусствомъ еще болѣе свободнымъ, чѣмъ готическое зодчество, у котораго она находилась на службѣ. Она лучше всего доказываетъ, что между средневѣковымъ искусствомъ и „искусствомъ ренесанса" нѣтъ пропасти, что и въ ней переходы сливаются одинъ съ другимъ мягко, и что даже высокій ренесансъ XVI столѣтія во многихъ отношеніяхъ лишь сдѣлалъ общимъ достояніемъ искусства то, чѣмъ уже обладала, въ нѣкоторыхъ изъ своихъ высшихъ созданій, высокая готика XIII столѣтія. По части предмета, о которомъ мы теперь говоримъ, научное изслѣдованіе также еще далеко не закончено. Рядомъ съ французскими учеными, каковы Гонсъ, Ку-

ражѐ, Ластейрѝ и Витрѝ, въ разработкѣ вопросовъ, относящихся къ исторіи готической пластики во Франціи, дѣятельное и плодотворное участіе принимали нѣмецкіе изслѣдователи, Фёге, Франкъ Обераспахъ и др.

Переходы отъ связаннаго стиля романской эпохи къ строгому стилю ранне-готической и къ свободному и идеальному стилю высоко-готической пластики, лучше всего можно прослѣдить по скульптурамъ шартрскаго и парижскаго соборовъ. Въ шартрскомъ соборѣ намъ уже знакомы не только мощно-суровыя скульптуры западныхъ порталовъ, но и еще довольно строгое, отразившее въ себѣ, быть можетъ, вліяніе пластики ланскаго собора, скульптурное украшеніе сѣверныхъ и южныхъ порталовъ трансепта (см. стр. 245); въ соборѣ же Парижской Богоматери— какъ древнѣйшія, такъ и болѣе позднія скульптуры западнаго фасада (см. стр. 245 и 247). Въ Шартрѣ только скульптуры притворовъ сѣвернаго и южнаго фасадовъ выказываютъ переходъ отъ ранне-готическаго стиля чрезъ высокую готику къ манерности XIV столѣтія. Уже въ раннихъ статуяхъ сѣвернаго портала, какъ, напр., въ изваяніяхъ Соломона, Богородицы и св. Елизаветы, складки одежды, съ которыхъ начинается развитіе готическаго стиля, получаютъ, независимо отъ окутываемыхъ ими тѣлъ, сильное движеніе, и затѣмъ этотъ болѣе оживленный и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе плавный стиль драпировокъ развивается, прогрессируя отъ шартрскихъ скульптуръ къ реймскимъ, въ бо́льшую подвижность самихъ фигуръ, которая, прежде всего, выражается въ налеганіи туловища тѣла лишь на одну ногу (контрапостъ; ср. т. I, стр. 416). Въ Парижѣ даже и позднѣйшія скульптуры западнаго фасада сохраняютъ въ себѣ склонность къ жесткимъ и угловатымъ складкамъ, которая отсюда переходитъ въ Амьенъ; но зато скульптуры фасадовъ трансепта, работы Жана де-Шелля, служатъ памятниками наивысшей свободы и блеска, достигнутыхъ французской пластикой во второй половинѣ XIII столѣтія. Рельефъ съ сюжетомъ изъ житія св. Стефана на порталѣ южнаго крыла трансепта (см. табл. 26), скомпонованный въ высшей степени просто и ясно, въ любую пору считался бы произведеніемъ классическимъ. Красивая Мадонна средняго портала сѣвернаго крыла изображена уже въ слегка изогнутой позѣ, обѣщающей сдѣлаться вскорѣ манерной.

Готическое убранство фасадовъ большихъ французскихъ соборовъ изваяніями представляло собою нѣчто грандіозное. Въ своихъ безчисленныхъ рельефахъ и статуяхъ эти фасады отражали всю совокупность вѣрованій и знаній эпохи, опиравшихся на схоластическую философію. Эти скульптуры были огромными, высѣченными изъ камня міровыми эпопеями, содержаніе которыхъ обнимало собою всю религіозную исторію человѣчества, отъ Грѣхопаденія до Страшнаго Суда, давая также мѣсто изображеніямъ покровителей церкви. Распредѣленіе столь богатаго содержанія производилось по декоративно-архитектоническимъ законамъ; въ этомъ крылась опасность, что отдѣльны

http://luci.kiev.ua/



История искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 26. Южный порталъ собора Парижской Богоматери.

Съ фотографіи А. Жирардона, въ Парижѣ

формы, достигшія въ первой половинѣ XIII столѣтія до полной свободы и чистоты, на службѣ у архитектуры постепенно дѣлаются скучными и банальными. На самомъ дѣлѣ, этотъ стиль скоро сталъ грѣшить манерностью, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, со второй половины XIV столѣтія, все болѣе и болѣе очевидно приближался къ природѣ. Это натуралистическое направленіе, выказавшееся раньше въ надгробныхъ изваяніяхъ, чѣмъ въ скульптурахъ фронтоновъ, потомъ переходитъ, завоевывая себѣ почву шагъ за шагомъ, прямо въ скульптурный стиль XV столѣтія, обыкновенно называемый — относительно сѣверной пластики, по нашему мнѣнія, невѣрно — „раннимъ ренессансомъ“.

Среди произведеній монументальной фасадной пластики цвѣтущей поры XIII столѣтія выдаются, по полнотѣ изображеній, еще довольно суровыя, исполненныя подъ вліяніемъ западнаго фасада собора Парижской Богоматери скульптуры амьенскаго собора. Изваянная на среднемъ столбѣ главнаго портала монументальная фигура Спасителя („Beau Dieu d'Amiens, ок. 1240 г.), замѣчательно стильная и характерная, отличается суровымъ величіемъ и благородной простотой. Но и стройная, полная экспрессіи Мадонна на среднемъ столбѣ „Золотыхъ Воротъ“ южнаго крыла трансепта, хотя и принадлежитъ второй половинѣ XIII столѣтія, не обнаруживаетъ ни малѣйшаго признака упадка. Особенно славится она своею улыбкой, которую сравниваютъ съ улыбкой „Джоконды“ Леонардо да-Винчи, и которая типично повторяется также въ другихъ женскихъ лицахъ. Высшей, классической простоты готическая скульптура достигаетъ въ благородно-спокойномъ изваяніи св. Филиппа, въ срединѣ сѣвернаго портала.

а б

Статуи реймскаго собора: а Пресв. Дѣва, б. св. Елизавета. По А. Вэзе.

Скульптурное убранство реймскаго собора, отражающее въ себѣ вліяніе шартрской школы, равнымъ образомъ принадлежитъ къ числу самыхъ сильныхъ произведеній средневѣковаго искусства, хотя изваянія верхнихъ частей западнаго фасада исполнены въ болѣе позднее время и далеко не одинаковы по стилю. Мѣсто на среднемъ столбѣ главнаго портала, въ парижскомъ и амьенскомъ соборахъ еще удерживаемое изваяніемъ Спасителя, здѣсь занято уже изображеніемъ Мадонны, и эта Мадонна—далеко не лучшая въ своемъ родѣ; но фигуры, превосходящія величиною натуру, на боковыхъ стѣнкахъ западныхъ порталовъ, въ особенности фигуры лѣваго и средняго порталовъ, по благородству лицъ, отличающихся яркою индивидуальностью, и по широтѣ и классической

простотѣ драпировокъ, по выразительности позъ, внутреннее движеніе которыхъ передано только при помощи „контрапоста" (см. стр. 368), предваряющаго готическій изгибъ тѣла, принадлежатъ къ числу наиболѣе совершенныхъ художественныхъ созданій во всемъ мірѣ. Особенно хороши въ среднемъ порталѣ женскія группы „Срѣтенія Господня" и „Посѣщенія св. Елисаветы" (см. рис. на стр. 369). То обстоятельство, что Пресв. Дѣва и св. Елисавета во второй группѣ облечены въ римскую одежду, не можетъ ввести насъ въ заблужденіе относительно подлинности ихъ средневѣковаго происхожденія.

Болѣе характерно-готической, болѣе строгой и въ нѣкоторыхъ случаяхъ болѣе грандіозной, чѣмъ скульптуры реймскаго собора, представляются намъ парижская пластика разсматриваемаго времени, даже и возникшія въ срединѣ XIII столѣтія большія фигуры апостоловъ на внутреннихъ столбахъ Святой Капеллы. Эти фигуры принадлежатъ къ числу самыхъ чистыхъ и прекрасныхъ созданій средневѣковаго искусства; но нѣкоторыя изъ нихъ — быть можетъ, въ первый разъ изо всѣхъ мужскихъ статуй — имѣютъ тотъ самый „готическій изгибъ" (образуемый искривленіемъ корпуса въ одну сторону, но обусловленный также распредѣленіемъ массы при обтескѣ куска камня), который впослѣдствіи оказался роковымъ для искусства.

Объ измѣненіяхъ стиля, происшедшихъ въ XIV столѣтіи, даютъ намъ понятіе всего лучше изображенія изъ земной жизни Спасителя на загородкахъ хора во внутренности собора Парижской Богоматери. Рельефы сѣверной стороны, непрерывно слѣдующіе одинъ за другимъ, выполнены въ идеалистической манерѣ высокой готики; рельефы южной стороны, помѣщенные внутри аркадъ, въ своихъ болѣе плотныхъ фигурахъ уже выказываютъ то стремленіе къ реализму, которое болѣе явственно выступаетъ наружу въ надгробныхъ портретныхъ изваяніяхъ XIV столѣтія. Съ другой стороны, большіе каѳедральные соборы Амьена, Реймса и Руана, въ ихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ, въ особенности же церковь св. Урбана, въ Труа̀—даютъ достаточный матеріалъ для того, чтобы прослѣдить далѣе манерное направленіе готической монументальной пластики XIV столѣтія.

Сѣверно-французская надгробная скульптура разсматриваемой эпохи начинается великолѣпнымъ рядомъ шестнадцати статуй, поставленныхъ Людовикомъ Святымъ въ склепѣ церкви аббатства Сенъ-Денѝ (въ 1264 г.) и изображающихъ старинныхъ французскихъ королей и принцевъ, предковъ этого государя. Всѣ эти статуи имѣютъ одинъ и тотъ же идеальный типъ лица, свойственный высокой готикѣ, отличаются одинаковой свободой трактовки волосъ и складокъ одежды, и всѣ, или почти всѣ, снабжены, вмѣсто пьедесталовъ, изображеніями символическихъ животныхъ, характерныхъ, вообще, для надгробныхъ изваяній этой эпохи. По величавой простотѣ и благородству формъ, осо-

http://luck.kiev.ua/

бенно замѣчательна фигура Констанціи Кастильской, а по глубокой одухотворенности выраженія и роскошной раскраскѣ — портретныя статуи принцевъ Филиппа и Людовика, брата и сына короля Людовика Святого. Въ послѣдней четверти XIII-го и въ теченіи XIV-го столѣтій къ этому ряду памятниковъ прибавляется много новыхъ, и, вмѣстѣ съ ростомъ натуральности и индивидуализма въ выполненіи фигуръ, увеличивается число именъ художниковъ, которымъ эти произведенія могутъ быть пріурочены.

Самые знаменитые скульпторы, работавшіе тогда въ Парижѣ, были родомъ изъ Нидерландовъ — правда, изъ ихъ южной части, говорившей по-французски. Между надгробными изваяніями, сработанными для аббатства СенъДени̇, или, по крайней мѣрѣ, находящихся тамъ теперь, статуя Филиппа III, оконченная въ 1307 г., — первая французская статуя короля, надѣленная индивидуальными чертами, хотя и выполненная еще просто и стильно, — приписывается Жану Аррасскому. Затѣмъ, Жаномъ Пепиномъ изъ Гюи изваяна великолѣпная лежачая статуя Роберта д'Артуа̀, умершаго въ 1317 г., всего семнадцати лѣтъ отъ роду, съ лежащимъ у его ногъ львомъ, а также, по всей вѣроятности, — прекрасная, высѣченная изъ бѣлаго мрамора, статуя Маргариты д'Артуа̀ (ум. въ 1311 г.; см. рис. на этой стр.), съ двумя собачками у ногъ, болѣе жесткая по формамъ статуя ея супруга, графа Эврё († въ 1319 г.) и, наконецъ, въ высшей степени чисто сработанная бѣломраморная статуя графа д'Этампа († въ 1336 г.). Изъ-подъ рѣзца Андрѐ Боневё изъ Геннегау, одного изъ самыхъ многостороннихъ и плодовитыхъ мастеровъ разсматриваемой эпохи, впервые упоминаемаго въ 1361 г. въ Валансьеннѣ, вышли исполненныя по заказу Карла V (Мудраго, ум. въ 1380 г.) статуи его предшественниковъ изъ дома Валуа̀, Филиппа VI и Іоанна Добраго, а также, быть можетъ, статуи самого Карла V и королевы Іоанны Бурбонской, первоначально стоявшія при входѣ въ церковь целестинцевъ, въ Парижѣ. Впрочемъ, новѣйшіе французскіе изслѣдователи отрицаютъ принадлежность двухъ послѣднихъ статуй Андрѐ Боневё и сопоставляютъ ихъ съ чисто-французскими портальными скульптурами XIV столѣтія. Въ противоположность произведеніямъ Жана Пепина, которыя еще проникнуты тонкимъ чувствомъ стильности, скульптуры Боневё отличаются сильнымъ реализмомъ, прокладывавшимъ себѣ въ теченіи XIV столѣтія путь въ области надгробной пластики. Къ числу любимыхъ скульпторовъ Карла Мудраго принадлежалъ также Іоаннъ Люттихскій. Ему могутъ быть, хотя и не съ полной увѣренностью, приписаны нѣкоторыя надгробныя изваянія въ склепѣ церкви Сенъ-Дени̇. Наконецъ, Робертомъ Луазелемъ, который

Каменная статуя Маргариты д'Артуа̀, въ Сенъ-Дени̇. По К. Гонсу.

считается главнымъ ученикомъ Пепина изъ Гюи, изваяна очень экспрессивная лежачая статуя побѣдителя англичанъ, Бертрана Дюгесклена, которая, будучи исполнена между 1389 и 1397 гг., принадлежитъ уже концу занимающей насъ эпохи.

Къ ранней порѣ готики, послѣ всѣхъ исчисленныхъ произведеній каменной пластики, возвращаютъ насъ двѣ благородныя, трактованныя въ идеалистичной манерѣ, литыя бронзовыя фигуры руанскаго собора, изображающія архіепископовъ Эврара де-Фуалуа̀ († 1223 г.) и Жоффруа̀ d'Ё († 1237 г.). Первую изъ этихъ статуй Гонсъ называетъ прекраснѣйшей, въ своемъ родѣ, въ цѣлой Европѣ. Въ области золотыхъ дѣлъ мастерства, которое стало теперь усваивать отдѣльныя формы готической архитектуры, съ самаго начала родственныя ему по значенію, рядомъ съ только-что названными произведеніями можетъ быть поставлена роскошно украшенная рака св. Таврина, 1255 г., въ церкви этого святого въ Эврё, — одна изъ немногихъ дошедшихъ до насъ французскихъ мощехранительницъ; она имѣетъ совершенно видъ готической церкви въ миніатюрѣ; ея рельефы и фигуры святыхъ окружены изящнымъ архитектурнымъ обрамленіемъ.

Статуя Мадонны, рѣзанная изъ слоновой кости (около 1205 г.), въ Лувск. музеѣ, въ Парижѣ. По Л. Гонсу.

Немало другихъ мелкихъ скульптурныхъ издѣлій разсматриваемой эпохи сохранилось въ различныхъ коллекціяхъ. Особенно процвѣтала въ то время, какъ и прежде, рѣзьба изъ слоновой кости. Луврское „Небесное коронованіе Пресв. Дѣвы“, сохранившее свою гармоничную раскраску, исполнено въ весьма чистомъ, одновременно индивидуальномъ и идеалистичномъ, стилѣ средины XIII столѣтія; напротивъ того, находящаяся въ томъ же музеѣ мадонна, рѣзанная изъ слоновой кости въ концѣ XIII столѣтія (см. рис. на этой стр.), имѣетъ уже пресловутый „готическій изгибъ“. Пышно расцвѣло въ эту эпоху и непрочное искусство рѣзьбы изъ дерева, къ числу самыхъ раннихъ и граціозныхъ, дошедшихъ до насъ, образцовъ котораго принадлежитъ рѣзанная изъ грушеваго дерева фигура стоящей мадонны, находящаяся во владѣніи г. Эд. Андрѐ, въ Парижѣ. Эта статуэтка, произведеніе XIV столѣтія, исполнена въ типичномъ манерномъ стилѣ того времени, и въ ней даже выраженію материнской любви придана нѣкоторая кокетливость. Серебряная, вызолоченная и эмальированная мадонна мощехранительницы 1340 г., въ Луврскомъ музеѣ, отличается уже яркой индивидуальностью чертъ, съ этого времени все болѣе и болѣе возрастающей въ пластикѣ.

B. Сѣверо-французская живопись съ 1250 по 1400 г.

Въ то время, когда высоко-готическія архитектура и скульптура вполнѣ владѣли своей техникой, поздне-средневѣковой живописи, какъ

http://luck.kiev.ua/

красочному плоскостному изображенію, пока недоставало знанія перспективы и моделировки при помощи свѣтотѣни, и чрезъ то самое недоставало основы для свободнаго развитія всѣхъ, дремавшихъ въ ней, силъ. Въ настоящее время особенно указываютъ на то, что „сокращенные пріемы“ этой живописи, изображенія которой являются только „символами“, а не „отраженіями“ дѣйствительности, не столько зависѣли отъ недостатка умѣнья, сколько были преднамѣренными; но этому утвержденію надо придавать тотъ смыслъ, что средневѣковые художники безсознательно дѣлали изъ необходимости достоинство тамъ, гдѣ (какъ, напр., въ стѣнной живописи) ихъ плоскостная техника соотвѣтствовала естественнымъ законамъ стиля. Только въ концѣ разсматриваемой эпохи стало постепенно появляться, если не умѣнье, то, по крайней мѣрѣ, стремленіе воспроизводить натуру на плоскости въ тѣлесныхъ и пространственныхъ формахъ. Въ рисункѣ отдѣльныхъ зданій, наклонныя линіи стали теперь подчиняться одной точкѣ зрѣнія; съ постепеннымъ вытѣсненіемъ черныхъ контуровъ живописью сплошь-кроющими красками, человѣческія фигуры переставали быть схемами, хотя и красивыми схемами, и постепенно получали болѣе пластичныя, округлыя формы и болѣе живыя черты; но также и ландшафтъ, хотя и сохранялъ, вмѣсто обозначенія неба, по-старому золотой или ковровый узорчатый фонъ, однако, изображая деревья и горы, долины и рѣки, сталъ приближаться къ природѣ. Рядомъ со старой, ограничивающей пространство, живописью заводится теперь живопись, расширяющая пространство.

Какую роль въ исторіи развитія европейской живописи съ 1250 по 1400 г. играла Франція, опредѣлить не легко, такъ какъ въ этой странѣ сохранилось еще меньше картинъ этой поры, чѣмъ въ другихъ странахъ. Тѣмъ не менѣе, все указываетъ на то, что движеніе въ области живописи происходило во Франціи не такъ самостоятельно, какъ въ области скульптуры. Вліяніе итальянской живописи распространялось, главнымъ образомъ, на югъ Франціи, за Авиньонъ; нидерландское теченіе сливалось въ Парижѣ — не безъ итальянской примѣси — съ сильнымъ мѣстнымъ параллельнымъ теченіемъ, выражавшимся преимущественно въ живописи миніатюръ, а къ концу разсматриваемой эпохи нидерландское теченіе захватило всю Францію и Бургундію. Научныя изслѣдованія послѣднихъ лѣтъ, особенно со времени художественно-историческихъ выставокъ въ Брюгге (1902 г.) и въ Парижѣ (1904 г.), породившихъ цѣлый потокъ полемическихъ сочиненій, все болѣе и болѣе выясняютъ, что это нидерландское теченіе было усилено національно-французской струей; но, попрежнему, нѣтъ основанія признавать, что французская живопись, какъ таковая, стояла во главѣ движенія, перерабатывавшаго средневѣковый стиль въ стиль новаго времени.

Чѣмъ послѣдовательнѣе развивалась готическая архитектура, тѣмъ, конечно, безжалостнѣе вырывала она почву изъ-подъ ногъ стѣнной

http://lucl.kiev.ua

живописи. Въ типичной готической церкви могли быть расписываемы только ребра сводовъ, части западной стѣны и загородки хора; но и эти мѣста далеко не всегда бывали украшаемы фигурными изображеніями, часто же, какъ, напр., ребра и арки, украшались различными декоративными мотивами. Характерно, что и въ большомъ сочиненіи Жени-Дидо о французскихъ средневѣковыхъ стѣнописяхъ, именно, изъ памятниковъ Сѣверной Франціи, относящихся къ разсматриваемой эпохѣ, изданы почти исключительно образцы орнаментальной живописи; поучительно также для исторіи развитія „готической“ живописи то обстоятельство, что она, въ противоположность пластикѣ, предпочитавшей мѣстную флору, все еще пользовалась для заполненія пространствъ, для фризовъ, бордюровъ и обрамленій, всѣмъ старымъ запасомъ формъ — меандромъ, волнообразными полосами, различнымъ образомъ изогнутыми лентами, аканѳовыми завитками, рядами пальметтъ и т. п., лишь нѣсколько варьируя эти формы. Изъ сохранившихся въ Сѣверной Франціи настоящихъ стѣнныхъ росписей второй половины XIII столѣтія слѣдуетъ отмѣтить только бытовыя изображенія сельскихъ работъ въ различные мѣсяцы года, находящіяся на одной изъ арокъ церкви Притца, близъ Лаваля.

Зато въ готическихъ церквахъ Сѣверной Франціи можно, по сохранившимся произведеніямъ, ясно прослѣдить послѣдовательный переходъ задачъ стѣнной живописи къ задачамъ живописи по стеклу. Въ концѣ XIII столѣтія, амьенскій, оксеррскій, шартрскій, ланскій, ле-манскій, парижскій, реймскій, руанскій и суассонскій соборы уже обладали полнымъ числомъ своихъ ярко-красочныхъ расписныхъ стеколъ. Изображенія отдѣльныхъ оконъ соединялись здѣсь, какъ въ стѣнной живописи романской эпохи, въ большіе циклы картинъ. Въ продолженіе XIII столѣтія рисунокъ этихъ изображеній оставался еще строгимъ и оживленнымъ, и въ ихъ техникѣ неизмѣнно употреблялись свинцовыя скрѣпы и шварцлотовая краска (см. стр. 231). Въ теченіи всей своей исторіи искусство не произвело ничего, что могло бы выдержать, въ отношеніи декоративной эффектности, сравненіе съ этими рядами расписныхъ стеколъ. Но отъ нихъ сохранилось сравнительно немногое. Въ наиболѣе полномъ видѣ дошли до насъ расписныя стекла шартрскаго собора, самыя древнія изъ подобныхъ произведеній высокой готики. Какъ прелестна, напр., „Роза Франціи“, съ изображенной въ ней Богоматерью, въ срединѣ сѣвернаго фасада, надъ порталомъ! Какъ эффектна „Королеская роза“, со „Страшнымъ Судомъ“, надъ западнымъ порталомъ! Въ реймскомъ соборѣ, кромѣ розы сѣвернаго крыла трансепта, сохранились только верхнія окна хора и продольнаго корпуса; но какое сильное впечатлѣніе производитъ „Распятіе“, въ хорѣ! Въ соборѣ Парижской Богоматери, о быломъ великолѣпіи и красочномъ блескѣ его расписныхъ стеколъ свидѣтельствуютъ еще только три огромныя главныя розы. Въ Оксеррѣ и ле-Манѣ сохранились, по крайней мѣрѣ, всѣ удивительно гармонирующія между собою окна хора.

http://luck.kiev.ua/

Въ XIV столѣтіи существенныя стилистическія измѣненія происходятъ также и въ живописи по стеклу. Не только ея главныя фигуры внутри отдѣленій переплета получаютъ преувеличенный „готическій изгибъ“, но и ея краски, равно какъ и техника, постепенно измѣняются. Для золотыхъ нимбовъ, частей одежды, архитектурныхъ обрамленій и украшеній, иногда, на ряду со старымъ шварцлотомъ, уже употребляется т. наз. „художественная желтая краска“ (Kunstgelb, Silbergelb), смѣсь сѣрнокислаго серебра съ жженой охрой, накладываемая съ задней стороны стекла; но другія краски, употребляемыя въ настоящей живописи на стеклѣ, пускались въ дѣло лишь мало-по-малу; поэтому, лишь мало-помалу могли быть увеличиваемы размѣры отдѣльныхъ кусковъ стекла съ тою цѣлью, чтобы было больше мѣста для живописи и штриховки: въ связи съ этимъ, только постепенно сѣть свинцовыхъ скрѣпъ могла расширять свои петли. Окна церкви св. Урбана, въ Труà, и св. Авдена (Ouen), въ Руанѣ, производятъ совсѣмъ другое впечатлѣніе, чѣмъ церковныя окна XIII столѣтія.

Исполненный перомъ рисунокъ изъ альбома Виллара де-Гоннекура, въ Парижской Національной библіотекѣ. По Ж.-Б. Лассй и А. Дарселю.

Нѣсколько иная картина въ исторіи французской живописи въ разсматриваемую эпоху представится передъ ними, вмѣстѣ съ именами художниковъ, если мы заглянемъ во французскіе архивы. Прежде всего, слѣдуетъ назвать В и л л а р а де-Г о н н е к у р а, архитектора, работавшаго въ срединѣ XIII столѣтія надъ сооруженіемъ собора въ Камбрэ, — художника, который имѣетъ для насъ значеніе, главнымъ образомъ, какъ рисовальщикъ фигуръ. Его альбомъ путевыхъ набросковъ, изданный Ласси и Дарселемъ и хранящійся въ Парижской Національной библіотекѣ, содержитъ въ себѣ, сверхъ архитектурныхъ снимковъ и чертежей, сдѣланные перомъ рисунки съ художественныхъ произведеній, этюды съ натуры и начерченные геометрическими линіями мотивы движеній человѣческаго тѣла; изображены, между прочимъ, борцы, солдаты (см. рис. на этой стр.), левъ, лошадь спереди; только—что̀ довольно характерно для того времени—нѣтъ ни одного ландшафта. Формы и движенія схвачены въ главныхъ чертахъ отчетливо и правильно, но въ своихъ подробностяхъ еще плохо поняты и запутаны. Какъ бы то ни было, эти рисунки свидѣтельствуютъ о свѣжихъ художественныхъ порывахъ дѣятельной, стремившейся къ самостоятельности, эпохи.

Въ XIV столѣтіи имена отдѣльныхъ художниковъ встрѣчаются чаще, и нѣкоторые изъ нихъ, о которыхъ мы узнаемъ изъ „Archives de l'art français“, должно быть, были выдающимися мастерами, оказав-

шими сильное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи. Въ первой половинѣ XIV столѣтія Эвраръ Орлеанскій исполнилъ рядъ фресокъ и другихъ художественныхъ работъ въ королевскихъ замкахъ; одновременно съ нимъ, нидерландецъ Петеръ Брюссельскій работалъ, главнымъ образомъ, для графини Матильды д'Артуа̀ и обязался въ 1320 г. (согласно дошедшимъ до насъ документамъ) написать для нея масляными красками въ одной изъ галлерей ея Конфланскаго замка портреты рыцарей и морское сраженіе. Такимъ образомъ, уже тогда была извѣстна масляная живопись, хотя, въ техническомъ отношеніи, и отличная отъ нынѣшней. Въ срединѣ XIV столѣтія упоминается Жираръ Орлеанскій, какъ живописецъ большихъ станковыхъ картинъ. Вмѣстѣ съ нимъ, для короля Іоанна Добраго (1350—64) работалъ Жанъ Костъ, стѣнныя картины котораго на сюжеты изъ исторіи Юлія Цезаря и изъ житія святыхъ и охотничьи сцены были написаны масляными красками по золотому фону въ замкѣ Водрейль. Въ послѣдней трети XIV столѣтія появляется, въ качествѣ придворнаго художника при мудромъ и любившемъ искусство Карлѣ V, третій мастеръ-орлеанецъ, Жанъ, дѣятельность котораго продолжалась въ XV столѣтіи; въ то же время занимался во Франціи живописью уже знакомый намъ скульпторъ (см. стр. 371), уроженецъ Южныхъ Нидерландовъ, великій Андрѐ Боневё. По части живописи онъ извѣстенъ, главнымъ образомъ, какъ миніатюристъ. Въ качествѣ миніатюристовъ, упоминается цѣлый рядъ другихъ нидерландскихъ мастеровъ того времени; среди нихъ долженъ быть отмѣченъ Янъ ванъ-Брюгге (Jean или Hennequin de Bruges), котораго Б. Про (B. Prost) отождествляетъ съ Жаномъ де-Вандолемъ, — придворный живописецъ („pictor regis“) Карла V.

Іоаннъ Добрый, станковый портретъ, въ Парижской Національной библіотекѣ. По Л. Гонсу.

О сохранившихся произведеніяхъ французской станковой живописи XIV столѣтія можно сказать очень немногое. Заслуживаетъ вниманія портретъ Іоанна Добраго (см. рис. на этой стр.), въ Парижской Національной библіотекѣ. На деревянную доску натянуто полотно, покрытое затѣмъ мѣловой загрунтовкой. Погрудное изображеніе, въ совершенно профильномъ поворотѣ, рѣзко выдѣляется на золотомъ фонѣ; но тонкосхваченныя портретныя черты лица, обрамленнаго рыжими кудрями, указываютъ уже на слѣдующее столѣтіе. Во всякомъ случаѣ, нѣтъ основанія считать, что этотъ портретъ написанъ Жираромъ Орлеанскимъ, какъ это утверждали раньше. Изъ произведеній, относящихся ко времени Карла V, слѣдуетъ упомянуть, прежде всего, объ алтарной завѣсѣ Луврскаго

музея, поступившей въ него изъ нарбоннскаго собора, но изготовленной въ Парижѣ; это — бѣлый шелковый платъ со слегка расцвѣченными рисунками, исполненными перомъ и изображающими, подъ поздне-готическими арками, Страсти Господни. Карлъ V и его супруга, Іоанна Бурбонская, представлены колѣнопреклоненными — какъ обыкновенно изображаются основатели церквей и жертвователи — по обѣимъ сторонамъ Распятія, занимающаго средину этого драгоцѣннаго плата. Въ стилѣ, бѣгломъ и свободномъ, больше граціи, чѣмъ силы, и притомъ граціи чисто-французской. Въ такомъ же родѣ мы можемъ представить себѣ стиль Жана Орлеанскаго, но, какъ уже было указано Манцемъ, нѣтъ никакого основанія предполагать, что, именно, этотъ художникъ исполнилъ луврскую завѣсу, къ которой близки по стилю и по техникѣ рисунки (изображенія святыхъ) на бѣлой шелковой епископской митрѣ, въ парижскомъ музеѣ Клюнй. Изъ станковыхъ картинъ, бывшихъ на парижской выставкѣ 1904 г. и относимыхъ, по сравненію ихъ стиля со стилемъ только-что названныхъ произведеній, къ парижской школѣ конца XIV столѣтія, слѣдуетъ упомянуть прелестный небольшой складень изъ собранія Вебера, въ Гамбургѣ, — складень, среднее изображеніе котораго представляетъ Пресв. Троицу и написано еще совершенно внѣ пространства, на золотомъ фонѣ, но уже со свѣжей красочной моделировкой.

Французская живопись миніатюръ разсматриваемой эпохи, въ значительной степени знакомящая насъ съ развитіемъ французской живописи, вообще, заставляетъ вернуться ко второй половинѣ XIII столѣтія. Ея главное произведеніе, принадлежащее этому времени,— Псалтирь Людовика Святого, въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 10525). Въ этой роскошной рукописи изображены, въ 78 миніатюрахъ, написанныхъ на золотомъ фонѣ внутри готическихъ архитектурныхъ обрамленій, библейскія событія. Въ обрамленіяхъ, очень простыхъ, еще встрѣчаются древніе, привившіеся въ Европѣ еще со времени микенской эпохи, мотивы вьющагося растительнаго стебля. Пространства же, занятыя фигурными изображеніями, какъ бы превращены въ двойныя готическія церковныя окна; стиль, въ контурахъ и движеніяхъ идеализированныхъ фигуръ, выказываетъ всю свѣжесть и оригинальность замысла, всю добросовѣстность и обдуманность выполненія, которыя были свойственны XIII столѣтію во Франціи.

До средины XIV столѣтія во французской миніатюрной живописи удерживали за собой господство золотые или цвѣтные узорчатые фоны, лишь со слабыми намеками на ландшафтный заднiй планъ. Карстаньенъ наглядно доказалъ, какъ сперва орнаментація обрамленій пріобрѣтала новый, болѣе живой и богатый деталями характеръ. Лиственные мотивы постепенно становились болѣе натуралистичны; все болѣе и болѣе отчетливыми дѣлались узоры въ видѣ листьевъ терновника или дурмана; растительныя арабески стали оживляться птицами, звѣрями

http://lucl.kiev.ua/

и человѣческими фигурами, изъ которыхъ постепенно составлялись небольшія сценки шутливаго содержанія (drôleries). Во второй половинѣ XIV столѣтія зданія, деревья и другія части ландшафта, которыя, какъ это показали Кэммереръ и фонъ-Шубертъ-Зольдернъ, постепенно становятся болѣе натуральными и начинаютъ вытѣснять снизу золотой или шахматный фонъ; раскрашенный рисунокъ перомъ превращается въ живопись кистью; въ связи съ этимъ, часто рѣзкое сочетаніе трехъ тоновъ, золотого, краснаго и синяго, преобладавшее въ миніатюрахъ высокой готики, смѣняется болѣе разнообразными и болѣе мягко комбинированными цвѣтными тонами.

Парижъ около 1300 г. былъ въ Европѣ, безспорно, главнымъ центромъ калиграфическаго искусства и миніатюрной живописи. Въ расписанномъ для Филиппа V (1316—22) Житіи св. Діонисія, хранящемся въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 2090—92), городскіе и сельскіе виды на золотомъ фонѣ и фигуры, взятыя изъ повседневной жизни, свидѣтельствуютъ о новомъ направленіи миніатюрной живописи. Но эти виды все еще состоятъ изъ отдѣльно обозначенныхъ домовъ, деревьевъ и пр., а лица и руки фигуръ все еще нарисованы, а не написаны. Въ оконченномъ въ 1323 г. Родословіи Пресв. Дѣвы, принадлежащемъ Берлинскому Кабинету эстамповъ, дубовые листья уже отличаются отъ листьевъ бука; но и тутъ еще нѣтъ рѣчи о сплошныхъ ландшафтныхъ планахъ. По показанію Делиля, три французскихъ художника подписали своими именами и датою 1327 года миніатюры двухъ красивыхъ библій Парижской Національной библіоки (№ 11935), въ которыхъ разработка ландшафта еще не обнаруживаетъ никакого прогресса, а сильный изгибъ фигуръ является данью готической манерѣ того времени. Белльвильскій бревіарій средины XIV столѣтія, въ той же библіотекѣ, можетъ служить примѣромъ роскошной орнаментаціи, изобилующей граціозными, шутливыми сценками въ обрамленіяхъ.

Это натуралистическо-живописное направленіе дѣлается болѣе очевиднымъ при Карлѣ V Мудромъ (1364—80). Этотъ государь соперничалъ со своими братьями, Филиппомъ Бургундскимъ, Людовикомъ Анжуйскимъ и ревностнымъ покровителемъ искусствъ своего времени Іоанномъ Беррійскимъ, въ заказахъ цѣнныхъ рукописей у своихъ любимыхъ французскихъ и нидерландскихъ живописцевъ. Изъ рукописей, изготовленныхъ для Карла V, часто упоминается „Градъ Божій“ („La Cité de Dieu“) бл. Августина, хранящаяся въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 22912). Главная миніатюра этого манускрипта представляетъ Карла V въ ту минуту, какъ онъ, сидя, принимаетъ изъ рукъ Рауля де-Пресля написанную нмъ книгу. Черта реализма выказывается здѣсь особенно въ портретной трактовкѣ главныхъ лицъ. Въ „Rational des divines offices“, рукописи 1374 г., находящейся также въ Парижской Національной библіотекѣ (franç. № 437), изображены король и королева диктующими сидящему у ихъ ногъ писцу. Фонъ — еще цвѣтной,

http://luckiev.ua/

узорчатый, но контуры, какъ обратилъ на то вниманіе еще Вагенъ, не нарисованы, а выведены кистью, густо-кроющими красками; замѣтны также попытки моделировки при помощи краски. Но самое значительное произведеніе разсматриваемой категоріи — расписанная для Карла V фламандцемъ Яномъ ванъ-Брюгге (Jean de Bruges), „королевскимъ живописцемъ“, французская библія 1371 г., хранящаяся теперь въ Museum Meermanno-Westreenianum, въ Гагѣ. Здѣсь можно прослѣдить всѣ успѣхи, сдѣланные живописью въ послѣдующую эпоху, или, по крайней мѣрѣ, ихъ первыя ступени. Миніатюра, которой изображенъ жертвователь, протягивающій королю свою книгу, въ отношеніи живописной техники значительно выше подобной миніатюры въ вышеупомянутой парижской рукописи „Града Божія“. Вѣроятно, для Людовика II Анжуйскаго былъ дописанъ въ 1390 г. начатый еще раньше молитвенникъ Парижской Національной библіотеки (№ 18014), который, согласно новѣйшимъ даннымъ, принадлежалъ герцогу Беррійскому. Во всякомъ случаѣ, это—одно изъ роскошнѣйшихъ произведеній своего рода. Нѣкоторыя миніатюры этой рукописи выполнены густо-кроющими красками; послѣднюю изъ этихъ миніатюръ, изображающую отъѣздъ герцога Беррійскаго въ Палестину, Гонсъ приписываетъ Боневё; другія принадлежатъ кисти Жакемара де-Эсдэна (Jacquemart de Hesdin), второго французскаго нидерландца переходного времени.

Пошибъ Боневё можно съ увѣренностью опредѣлить по одному изъ многочисленныхъ, изслѣдованныхъ Делилемъ, роскошныхъ манускриптовъ, написанныхъ и украшенныхъ миніатюрами по заказу герцога Беррійскаго, а именно—по Псалтири Парижской Національной библіотеки (№ 13091). Кисти знаменитаго валансьенца принадлежатъ въ этой рукописи первые 24 листа съ изображеніями апостоловъ и пророковъ. Эти фигуры, сидящія на готическихъ мраморныхъ стульяхъ передъ пестрымъ узорчатымъ фономъ, даютъ поводъ полагать, что онѣ исполнены рукою скульптора, но въ своей уже довольно свободной моделировкѣ и въ манерѣ выраженія, свойственной концу XIV столѣтія, выказываютъ — отчасти въ зависимости отъ вліянія итальянскаго искусства — рѣшительный прогрессъ. Титульный листъ другой, изготовленной для герцога Беррійскаго, рукописи молитвенника, принадлежащаго теперь Брюссельской Національной библіотекѣ (№ 11060), Делиль и Дегэнъ приписываютъ, быть можетъ основательно, тому же Боневё. Но библейскія изображенія этой необыкновенно богато иллюстрированной рукописи, впрочемъ, изготовленной уже позже конца XIV столѣтія, повидимому, слѣдуетъ приписать Жакемару де-Эсдэну. Перспективное удаленіе заднихъ плановъ и пропорціи человѣческихъ фигуръ по отношенію къ зданіямъ и ландшафту разработаны здѣсь еще слабо; ландшафты, въ отдѣльныхъ своихъ частяхъ нарисованные натуралистично, отличаются сѣрыми тонами; голубое небо, какъ бы распростертое надъ ними, выкрашено однимъ ровнымъ тономъ и про-

http://Iuck.kiev.ua/

изводитъ впечатлѣніе голубого фона, заступившаго мѣсто золотого; тѣмъ не менѣе, въ живописной моделировкѣ кистью, эти миніатюры обнаруживаютъ уже замѣтный успѣхъ.

Несомнѣнно Жакемаромъ Эсденскимъ выполнена часть миніатюръ, оконченнаго только въ 1409 г., самаго большого и самаго роскошнаго изъ молитвенниковъ герцога Беррійскаго—рукописи, которая извѣстна подъ названіемъ: „Grandes Heures du Duc de Berry", и составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній Парижской Національной библіотеки (№ 919). Къ сожалѣнію, утеряны самыя большія миніатюры этого манускрипта. Изъ сохранившихся особенною извѣстностью пользуется граціозное изображеніе Рождества Богородицы; замѣчателенъ также листъ, на которомъ представленъ герцогъ Беррійскій со своимъ семействомъ, встрѣчаемый ап. Петромъ у дверей рая. Въ отношеніи стиля сохранившіяся миніатюры этого молитвенника, какъ ни очаровательны онѣ въ своемъ родѣ, страдаютъ недостатками еще больше, чѣмъ миніатюры брюссельскаго молитвенника. Но въ орнаментаціи ихъ обрамленій выказывается все разнообразіе мотивовъ новаго времени. Въ изящныхъ арабескахъ, листья терновника уже уступаютъ свое мѣсто пестрымъ цвѣточкамъ, птицы и бабочки сидятъ на завиткахъ стеблей или порхаютъ между ними, забавныя фигуры животныхъ помѣщены въ готическихъ четырехлопастныхъ рамкахъ; вездѣ проявляется натурализмъ новаго времени, но, тѣмъ не менѣе, основной характеръ орнамента остается еще готическимъ.

Какъ многосторонни были французскіе и работавшіе для Франціи художники XIV столѣтія, видно изъ того, что Янъ ванъ-Брюгге дѣлалъ, между прочимъ, рисунки для самыхъ знаменитыхъ, по крайней мѣрѣ отчасти сохранившихся, тканныхъ картинъ этой эпохи, а именно—для большого ряда ковровъ съ изображеніями изъ Апокалипсиса, принадлежащихъ анжерскому собору. Главная, болѣе древняя, часть этого великолѣпнаго созданія ткацкаго искусства выполнена въ Парижѣ мастеромъ Николаемъ Батайлемъ (дѣятельность котораго относится ко времени между 1363 и приблизительно 1402 гг.), на ряду съ Жакомъ Дурдэномъ (ум. въ 1407 г.), самымъ значительнымъ изъ парижскихъ ковровыхъ фабрикантовъ того времени. Въ производствѣ тканныхъ стѣнныхъ ковровъ, исторія развитія котораго изучена, главнымъ образомъ, Гифрè, Мюнцомъ и Пеншаромъ, въ теченіе всего XIV столѣтія руководящее значеніе принадлежало, вмѣстѣ съ Аррасомъ, Парижу. Въ вышеупомянутыхъ шерстяныхъ коврахъ анжерскаго собора, изображенія которыхъ помѣщены попеременно на красномъ и на синемъ фонахъ, дошло до насъ отъ конца XIV столѣтія, по крайней мѣрѣ, одно французское мастерское произведеніе этого искусства. О всей области живописныхъ произведеній того времени нельзя составить себѣ сколько-нибудь яснаго понятія, если, на ряду со фресками и расписными стеклами, станковыми картинами и миніатюрами, не остановить своего вни-

http://luckiev.ua/

манія на покрывавшихъ стѣны церковныхъ хоровъ и дворцовъ затканныхъ фигурными изображеніями коврахъ, очень разнообразныхъ по содержанію картинъ и въ художественномъ отношеніи отличавщихся живописностью и теплымъ, рѣзкимъ колоритомъ. Но и эмалевая живопись въ XIV столѣтіи достигла въ Парижѣ до своеобразнаго расцвѣта. Неблагородный металлъ рейнскихъ и лиможскихъ выемчатыхъ эмалей (см. стр. 232) снова сталъ уступать свое мѣсто золоту и серебру. Прозрачная цвѣтная эмаль (émail translucide) легко накладывалась на барельефныя скульптурныя издѣлья. Украшенныя такимъ образомъ золотыя вещи, изъ которыхъ лишь немногія, какъ бы чудомъ, дошли до насъ, были необыкновенно эффектны. Къ сохранившимся шедеврамъ этого рода принадлежатъ рака св. Таврина, въ церкви Эврё (см. стр. 372), и мощехранительница съ алтаря церкви Св. Духа, хранящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Мы видимъ, что готическое искусство XIV столѣтія, по сравненію съ искусствомъ XIII столѣтія, во всѣхъ своихъ отрасляхъ совершенствуется въ Сѣверной Франціи въ техническомъ отношеніи, обогащается въ отношеніи матеріала и становится болѣе разнообразнымъ по содержанію. Но прежнее, полное стильности, величіе формъ утрачивается, между тѣмъ какъ новый стиль XV вѣка еще только образуется.

2. Южно-французское искусство поздняго средневѣковья.

А. Южно-французская архитектура съ 1250 по 1400 г.

Во время расцвѣта сѣверно-французской готики въ XIII столѣтіи, прекрасный югъ Франціи, поглощенный религіозными распрями и войнами, оставался внѣ художественнаго движенія, которое исходило изъ сердца собственно Франціи и захватывало весь міръ. Въ южно-французской церковной архитектурѣ романскій стиль, нѣкогда гордость этого края, уже не создавалъ ничего замѣчательнаго, мѣстами смѣшивался съ плохо-понятыми готическими деталями, но не превращался даже въ сколько-нибудь цѣльный переходный стиль. Немногія, дѣйствительно, готическія постройки, возникшія въ теченіе XIII столѣтіи на югѣ отъ Луары, каковы соборъ въ Клермонъ-Ферранѣ (начатый въ 1268 г.) и обширные хоры тулузскаго и нарбоннскаго соборовъ, произведены, по всей вѣроятности, сѣверно-французскими зодчими, и притомъ по большей части только во второй половинѣ означеннаго столѣтія. Исключеніе составляютъ заложенный въ 1213 г. хоръ байоннскаго собора и огромный соборъ въ Буржѣ, новая постройка котораго заимствовала свой планъ отъ собора Парижской Богоматери. Воспоминаніемъ о болѣе древней порѣ, подобно его боковымъ порталамъ (см. стр. 227), служитъ его полукруглый нижній хоръ, едва ли не единственная крипта во всей готикѣ; но архитектура пятинефнаго продольнаго корпуса держится уже не архитектуры парижскаго собора, а образцовъ высокаго

http://lucl.kiev.ua/

готическаго стиля, которому соотвѣтствуютъ сложные столбы съ увеличеннымъ числомъ служебныхъ колоннъ.

То, что въ Южной Франціи было упущено XIII столѣтіемъ въ области зодчества, быстрыми шагами наверстало XIV столѣтіе съ его стилемъ, представляющимся, такъ сказать, воплощенной логикой. Хоръ (1260—1310) и трансептъ бордосскаго собора, пристроенные къ его болѣе раннему однонефному продольному корпусу, сооружены въ чистѣйшемъ готическомъ стилѣ. Позднѣйшія части байоннскаго собора—строги и, вмѣстѣ съ тѣмъ, грандіозны. Оригинальное впечатлѣніе производитъ восточная, соотвѣтствующая трансепту, часть церкви св. Назарія, въ Каркассоннѣ, съ ея образованнымъ въ видѣ 14-тиугольника выступомъ хора между широкими поверхностями, въ которыхъ продѣланы гигантскія окна, украшенныя снаружи и внутри чрезвычайно роскошной сквозной рѣзьбой изъ камня. Здѣсь легко, будто шутя, выведены всѣ слѣдствія, допускаемыя готическимъ стилемъ. Особому, часто повторявшемуся южнофранцузскому готическому типу принадлежитъ сооруженный между 1282 и 1390 гг. однонефный, но снабженный эмпорами надъ боковыми капеллами — соборъ Альби. Снаружи, своими толстыми стѣнами, узкими окнами и круглыми башнями западнаго фасада, онъ напоминаетъ крѣпость, между тѣмъ какъ его внутренность — перекрытая двѣнадцатью крестовыми сводами съ сильными подпружными арками зала — отличается богатыми, но трезвыми готическими формами. Похожая на крѣпость зальная постройка, какъ типъ готической церкви!

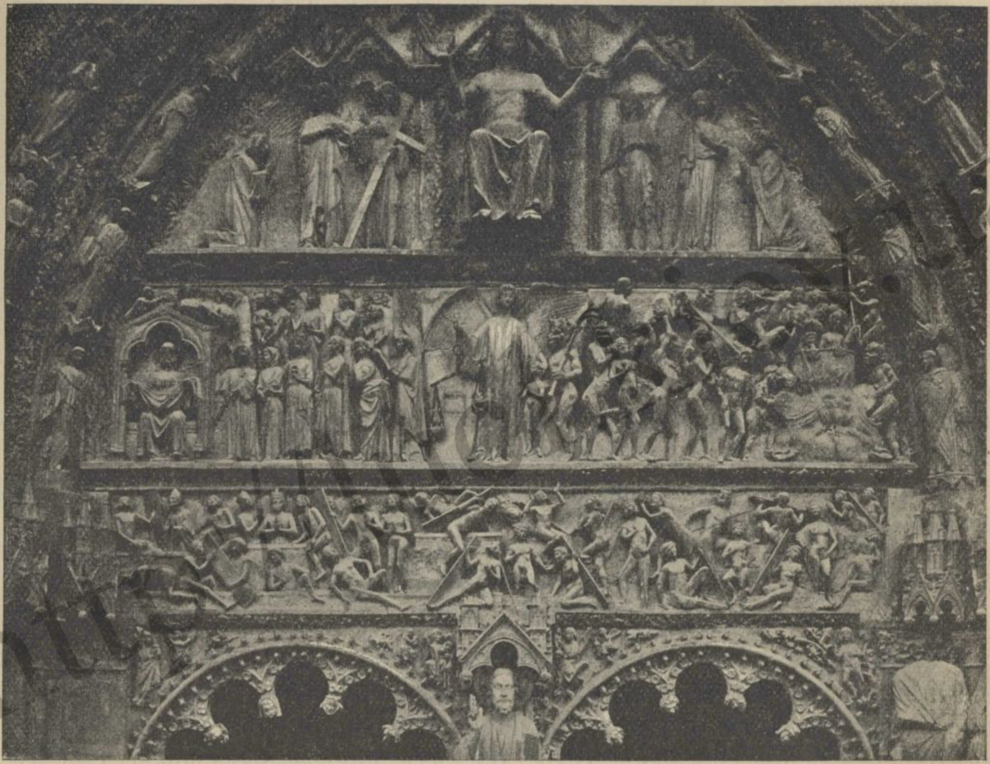
Къ югу отъ Луары блестяще представлена свѣтская готика. Готическія жилыя зданія сохранились, напр., въ Сенъ-Жилѣ, въ Альбй, въ Сентъ-Антонэнѣ и въ Фижакѣ. Въ Сентъ-Антонэнѣ находится также самая древняя изъ сохранившихся до нашего времени французскихъ ратушей—зданіе, воздвигнутое еще въ XIII столѣтіи, увѣнчанное красивыми башнями и задуманное въ хорошихъ пропорціяхъ. Изъ замковъ XIV столѣтія особенно замѣчателенъ папскій дворецъ въ Авиньонѣ (1356—64) — величественная громада, господствующая надъ городомъ и его окрестностью. Изъ епископскихъ дворцовъ на югѣ Франціи, дворцы въ Альбй и въ Нарбоннѣ — великолѣпныя сооруженія XIV столѣтія. Среди замковъ свѣтскихъ властителей достойны вниманія особенно дворцы Іоанна Беррійскаго, брата Карла V. Его дворецъ въ Пуатьѐ, сдѣлавшійся теперь зданіемъ суда, воздвигнутъ въ 1384 — 87 гг. Гюи-де-Доммартэномъ (см. стр. 366). Славится большая зала этого дворца съ ея южной стѣной, цѣликомъ превращенной въ богаторазмѣланныя окна, съ ея баллюстрадами, украшенными сквозной рѣзьбой, и съ винтовыми лѣстницами. Славились также дворцы Іоанна Беррійскаго въ Буржѣ и въ Мегэнъ-сюръ-Іеврѣ, лежащіе теперь въ развалинахъ. Наконецъ, изъ числа южно-французскихъ укрѣпленныхъ замковъ, замокъ самаго Каркассонна — еще романскій; но только въ XIII и XIV столѣтіяхъ онъ сросся съ остальными укрѣпленіями, гордо воз-

http://luckiev.ua/

вышающагося, обнесеннаго крѣпкими стѣнами и башнями, верхняго города въ одно цѣлое, въ которомъ особенно эффектно выказывается также и эстетическая сторона фортификаціоннаго искусства.

Б. Южно-французская скульптура приблизительно съ 1250 по 1400 г.

Изобразительныя искусства Южной Франціи въ разсматриваемую пору развивались также подъ вліяніемъ Сѣвера. Въ своей пластикѣ,



„Страшный Судъ“, скульптурное украшеніе средняго портала буржскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Нёрдейнъ, въ Парижѣ.

Буржъ не менѣе, чѣмъ въ архитектурѣ, зависѣлъ отъ Парижа, но и въ этой области онъ умѣлъ придавать своимъ созданіямъ XIII столѣтія особый, отличающійся бо̀льшей жизненностью, отпечатокъ. Такъ, напр., „Страшный Судъ“ въ тимпанѣ (см. рис. на этой стр.) средняго западнаго портала тамошняго собора, со своими многосложными композиціями: „Воскресеніе мертвыхъ“ и „Взвѣшиваніе душъ“, принадлежитъ къ числу самыхъ сильныхъ созданій французскаго средневѣковаго искусства. Въ собственно Южной Франціи готическая скульптура расправляетъ свои крылья только въ XIV столѣтіи, но и въ это время здѣсь почти во всѣхъ случаяхъ надо предполагать сѣверно-французскую работу или непосредственное вліяніе Сѣверной Франціи. Порталы ліонскаго собора.

въ своихъ небольшихъ, помѣщенныхъ на цоколяхъ рельефныхъ медальонахъ, сюжеты которыхъ заимствованы то изъ сказочнаго міра и миѳологіи, то изъ Библіи и житій святыхъ, отчасти также изъ повседневной жизни, имѣютъ поразительное сходство съ подобными изображеніями на цоколѣ южнаго портала руанскаго собора. Роскошная пластика сѣвернаго и южнаго порталовъ бордосскаго собора отмѣчена опять-таки вліяніемъ собора Парижской Богоматери. Особенно ясная по формамъ, она, для своего времени, отличается простотой и правдой.

Въ Южной Франціи за разсматриваемое время нѣтъ недостатка также и въ замѣчательныхъ произведеніяхъ надгробной пластики. Памятникъ архіепископа де-ла-Жюжѝ (ум. въ 1274 г.), въ нарбоннскомъ соборѣ, принадлежитъ къ числу наиболѣе характерныхъ надгробныхъ изваяній этихъ десятилѣтій. Но стремленіе пластики къ выразительности, приведшее столѣтіемъ позже къ реализму XV вѣка, выказывается всего лучше въ памятникѣ герцога Іоанна Беррійскаго, который велѣлъ воздвигнуть его еще при своей жизни (въ 1392 г.) Жану де-Камбрэ, талантливому ученику Боневё, въ Святой Капеллѣ, въ Буржѣ. Изъ плачущихъ фигуръ, окружавшихъ саркофагъ, нѣкоторыя находятся теперь въ буржскомъ музеѣ; черный саркофагъ съ великолѣпнымъ бѣломраморнымъ изваяніемъ лежащаго герцога, у ногъ котораго сидитъ на заднихъ лапахъ символическій медвѣдь, находится нынѣ въ соборной криптѣ и представляетъ собою неотдѣлимый отъ Буржа памятникъ полнаго жизни сѣверно-французско-нидерланскаго искусства разсматриваемой эпохи.

B. Южно-французская живопись приблизительно съ 1250 по 1400 г.

Быть можетъ, именно, потому, что главное художественное движеніе этой эпохи шло съ сѣвера Франціи, традиціонная стѣнная живопись воздѣлывалась на югѣ дольше, чѣмъ на сѣверѣ. Фрески въ абсидѣ церкви Монморильона (деп. Вьенна), нанисанныя около 1250 г., представляютъ по стилю какъ бы дальнѣйшее развитіе стѣнной и потолочной росписи въ церкви Сенъ-Савэна (см. стр. 230). Это — еще сплоть контурные, иллюминированные красками рисунки на одноцвѣтномъ фонѣ; но ихъ подвижныя фигуры дышатъ новой жизнью. Богоматерь, сидя на престолѣ и держа Младенца-Христа на своихъ рукахъ, съ горячей любовью и благоговѣніемъ цѣлуетъ его ручку. Въ „Капеллѣ мертвыхъ“ собора Пюи ап. Іоаннъ и Богоматерь, стоящіе у ногъ Распятаго, изображены съ такими искаженными скорбью лицами, какъ не отважилось бы изобразить искусство предшествующихъ эпохъ. Успѣхи, сдѣланные XIV столѣтіемъ, еще болѣе явственно видны въ купольныхъ фрескахъ церкви св. Стефана, въ Кагорѣ: по окружности средняго круга съ написаннымъ въ немъ патрономъ церкви разставлены восемь пророковъ на красномъ фонѣ; ихъ позы, по средневѣковому,—при-

нужденныя, но въ лицахъ уже замѣтна индивидуальная экспрессивность.

Расписныя стекла южно-французскихъ соборовъ этой эпохи, вообще, не могутъ быть поставлены на одинъ уровень съ сѣверно-французской живописью на стеклѣ, хотя исполнены по бо̀льшей части сѣверно-французскими мастерами. Сюда относятся расписныя стекла собора въ Буржѣ, въ которомъ, послѣ шартрскаго собора, сохранился наиболѣе полный рядъ цвѣтныхъ стеколъ XIII столѣтія, а также окна въ хорѣ клермонъ-ферранскаго собора, съ плотными фигурами апостоловъ, пророковъ и патріарховъ.

Напротивъ того, въ эмалевой живописи, Южная Франція, благодаря развитію этой художественной отрасли въ Лиможѣ, дѣлала теперь самостоятельные шаги впередъ или назадъ. Въ выемчатыхъ эмаляхъ (см. стр. 232), начиная съ конца XIII столѣтія, самое изображеніе уже больше не выполнялось эмалью, а было гравируемо на металлѣ или выбиваемо рельефно, эмалевыми же красками заполнялись одни лишь фоны. Переходъ отъ старой техники къ новой виденъ на круглой пластинкѣ Луврскаго музея съ изображеніемъ видѣнія св. Франциска. О стилѣ XIV столѣтія даетъ понятіе въ особенности мощехранительница аббатства св. Марціала, въ Лиможѣ, изготовленная въ 1360 г. Дальнѣйшій переходъ выемчатой эмали въ настоящую лиможскую „живописную эмаль“ (émail peint) произошелъ только въ XV столѣтіи.

Наконецъ, въ южно-французской миніатюрной живописи этой эпохи сѣверно-французское вліяніе смѣшивалось съ итальянскимъ, достигавшимъ до Франціи, какъ отголосокъ великаго тосканскаго художественнаго движенія. Вспомнимъ, что въ теченіи бо̀льшей части XIV столѣтія (1309—1377) Авиньонъ былъ резиденціей папъ. За іерархами Римской Церкви послѣдовали туда въ добровольное изгнаніе итальянскіе художники. Симоне Мартини изъ Сьены и его послѣдователи произвели здѣсь, въ папскомъ дворцѣ и въ другихъ мѣстахъ, цѣлый рядъ стѣнныхъ росписей, вліяніе которыхъ отразилось далеко кругомъ.

Въ смѣшанномъ, итальянско-французскомъ, стилѣ написаны, напр., фигуры апостоловъ во фрескахъ капеллы картезіанцевъ, въ Вилльнёвѣле-Авиньонѣ; такимъ же стилемъ отличались южно-французскія станковыя картины, бывшія на парижской выставкѣ 1904 года, напр., „Поклоненіе волхвовъ“, изъ собранія г-жи Липпманъ, въ Берлинѣ; тотъ же стиль мы находимъ въ иллюстраціяхъ нѣкоторыхъ южно-французскихъ рукописей, на которыя обратилъ вниманіе Дворжакъ. Авиньонъ, въ срединѣ XIV столѣтія, былъ главнымъ центромъ миніатюрной живописи. Здѣсь монахи и міряне, французы и итальянцы, соперничали между собой въ занятіи этимъ искусствомъ. Тогда какъ изготовленныя въ Авиньонѣ рукописи первой половины XIV столѣтія, какъ, напр., южно-

http://lucl.kiev.ua/

французскій Комментарій къ Книгѣ Бытія, хранящійся въ Парижской Національной библіотекѣ (franç. № 365), изобличаютъ еще сѣверно-французскую манеру, Служебникъ № 135 авиньонской городской библіотеки, средины XIV столѣтія, представляетъ уже смѣшеніе итальянскихъ и французскихъ элементовъ; въ тосканской орнаментикѣ Служебника, № 138, той же библіотеки, встрѣчаются, на ряду съ французскимъ вліяніемъ, итальянскія формы и краски. Мѣсто французской глубокой красочной гаммы заступаетъ сочетаніе трехъ свѣтлыхъ тоновъ: розоваго, лазореваго и золота. Отдѣльные слѣды вліянія авиньонскаго искусства могутъ быть замѣчены въ значительной части Сѣверной Европы.

3. Бургундское и нидерландское искусство поздняго средневѣковья.

А) Введеніе. — Бургундская и южно-нидерландская архитектура съ 1250 по 1400 г.

Когда французскій король Іоаннъ Добрый, въ 1363 г., передалъ герцогство Бургундію своему сыну, Филиппу Смѣлому, и тотъ, чрезъ бракъ съ наслѣдницей фландрской короны, распространилъ свои владѣнія до береговъ Сѣвернаго моря, между Франціей и Германіей образовалось новое могущественное государство, которое, благодаря мудрости, любви къ роскоши и художественному вкусу своихъ герцоговъ и своихъ городовъ, въ теченіи болѣе чѣмъ столѣтія играло выдающуюся роль не только въ политикѣ, но и во всѣхъ отрасляхъ европейскаго искусства. Французскіе и нижне-нѣмецкіе элементы спаялись здѣсь между собою особенно тѣсно. Вмѣстѣ съ французскимъ языкомъ, на сѣверъ новобургундскаго государства распространилась французская архитектура. Фландрія, въ свою очередь, посылала давно уже романизированной Бургундіи своихъ скульпторовъ и живописцевъ. Въ первомъ столѣтіи разсматриваемой эпохи, политическое объединеніе Бургундіи и Южныхъ Нидерландовъ еще не завершилось, но потокъ художественнаго движенія, шедшій изъ Парижа въ юго-восточномъ и въ сѣверо-восточномъ направленіяхъ, уже подготовилъ тогда почву для слiянія направленій искусства въ обѣихъ частяхъ бургундскаго государства.

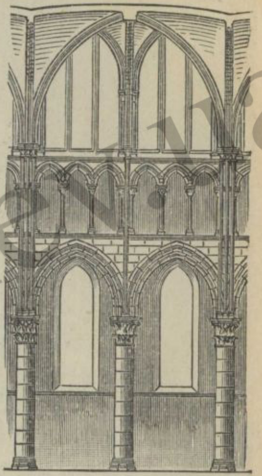
Мы уже видѣли (см. стр. 220), какое участіе принимала **бургундская архитектура** въ первоначальномъ развитіи готическаго стиля. Бургундскій переходный стиль представленъ еще блестяще въ сооруженной въ 1220 г. аббатомъ Роландомъ передней церкви аббатства Клюнй, къ которой близки по стилю хоръ ліонскаго собора и древнія главныя части женевскаго собора. Но и бургундскія постройки, со средины XIII столѣтія, являются произведеніями еще переходнаго искусства, если только онѣ — какъ напр. продольные корпуса неверскаго, ліонскаго и вьеннскаго соборовъ — не подражаютъ прямо образцамъ парижской школы. Красивая, замѣчательная своимъ открытымъ притворомъ церковь Богородицы (Nôtre Dame) въ Дижонѣ, оконченная постройкой въ

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 27. Западный фасадъ собора св. Гудулы, въ Брюсселѣ.

Съ фотографіи.

1240 г., въ своемъ планѣ еще вѣрна связной квадратной системѣ безъ обхода и вѣнца капеллъ; ея хоръ оканчивается половиной 10-угольника, окна не имѣютъ и признака узорчатыхъ переплетовъ и еще не занимаютъ всей ширины простѣнковъ между пилястрами (см. рис. на этой стр.), а подпоры средняго нефа состоятъ изъ колоннъ переходнаго стиля. Но въ высшей степени точно разсчитанная система сводовъ и контрфорсовъ этой церкви — вполнѣ готическая. Какъ на постройки того же типа, можно указать на оксеррскій соборъ и на церковь Богоматери (Nôtre Dame), въ Семюрѣ. Типъ, родственный этому, имѣютъ церковь св. Петра, въ Женевѣ, и лозанскій соборъ (освящ. въ 1275 г.) — сооруженія, обладающія, однако, уже богато-расчлененными сложными столбами. Въ стилѣ „доктринарной поздней готики" XIV столѣтія сооруженъ въ Дижонѣ соборъ св. Бенигны — нѣсколько скучное, сочиненное безъ фантазіи, но ясное и пріятное зданіе.



Конструктивная система продольнаго корпуса въ ц. Nôtre-Dame, въ Дижонѣ. По Г. Дегіо.

Въ Бургундіи не было недостатка и въ свѣтскихъ постройкахъ готическаго стиля. Большой извѣстностью пользуется обширная палата госпиталя въ Тоннерѣ (1293—1308). Часто цитируется также великолѣпный, роскошно-украшенный дворецъ Филиппа Смѣлаго въ Дижонѣ, „les beaux restes" котораго, какъ выражается Гонсъ, превращены теперь въ зданіе суда.

Церковное зодчество въ Южныхъ Нидерландахъ до 1250 г. не выходило еще вполнѣ изъ рамокъ переходнаго стиля. Церкви св. Квентина и св. Іакова, въ Турнэ, соборъ св. Мартина, въ Эйпернѣ, и роскошная церковь въ Лиссевеге — красивые образцы этого стиля. Но и послѣ 1250 г. бельгійскіе зодчіе оставались вѣрны многимъ деталямъ переходнаго стиля. Правда, планъ церкви постепенно усвоивалъ себѣ французскій хоровой обходъ съ вѣнцомъ капеллъ, но во внутренней архитектурѣ попрежнему оказывалось предпочтеніе короткимъ круглымъ колоннамъ; во внѣшней архитектурѣ, система контрфорсовъ развита для высокой готики недостаточно послѣдовательно, а окна недовольно широки; отдѣльнымъ формамъ также нерѣдко еще чуждъ кипучій натурализмъ французской высокой готики. Самое замѣчательное здѣсь зданіе — соборъ св. Гудулы, въ Брюсселѣ (см. табл. 27). Его хоръ былъ оконченъ въ 1273 г., продольный корпусъ съ толстыми круглыми колоннами начатъ сооруженіемъ только въ 1350 г., довольно просто декорированный фасадъ, съ его двумя, лишенными шпилей, башнями, достроенъ только въ XV столѣтіи. Изъ церквей Брюгге, церковь Богоматери, высокая, увѣнчанная шпилемъ башня которой была достроена въ 1297 г., и церковь Спасителя, уставленная, въ видѣ исключенія, не колоннами,

http://luci.kiev.ua/

а сложными столбами, принадлежатъ частью XIII, частью XIV, а отдѣльными своими частями — даже XV вѣку. Къ числу важнѣйшихъ памятниковъ нидерландской готики XIV столѣтія относятся хоръ и притворъ собора въ Турнэ. Начаты постройкой въ стилѣ XIV столѣтія, но окончены въ болѣе фантастичномъ стилѣ XV столѣтія соборы въ Мехельнѣ и въ Лёвенѣ (первый строился съ 1341, второй съ 1373 г.) и величественный семинефный антверпенскій соборъ, живописный хоръ котораго, съ его окончаніемъ въ видѣ половины десятиугольника, съ его обходомъ и вѣнцомъ капеллъ, былъ заложенъ въ 1352 г.; главная же часть этого собора отстроена только въ слѣдующую эпоху.

Суконные ряды въ Эйпернѣ. Съ рисунка.

Со средины XIII столѣтія, для фламандскихъ городовъ, подъ покровомъ рано завоеванныхъ ими вольностей, начинается періодъ быстраго расцвѣта, и вскорѣ эти города становятся средоточіями сѣверно-европейской торговли и промышленности. Первыя мѣста среди этихъ городовъ въ XIII столѣтіи занимали Брюгге, Эйпернъ и Гентъ. Въ ихъ гражданской архитектурѣ вполнѣ отразились богатство и художественный вкусъ горожанъ. Большіе суконные рынки, въ которыхъ складывались и выставлялись для покупателей всѣхъ національностей знаменитыя произведенія фламандскаго ткацкаго мастерства, свидѣтельствовали объ обширныхъ торговыхъ сношеніяхъ, которыя вели эти города; высокія четырехгранныя вѣчевыя башни (беффруа̀) служили символами побѣдоносно-защищаемыхъ мѣстныхъ вольностей и правъ. Суконные ряды въ Эйпернѣ (строившіеся съ 1200 по 1304 г.; см. рис. на этой стр.) вполнѣ сохранили свой старинный видъ. Это широко-раскинувшееся зданіе отличается грандіозностью размѣровъ. Въ его простомъ фасадѣ продѣланы, одинъ надъ другимъ, два ряда стрѣльчатыхъ оконъ; по бокамъ фасада возвышаются двѣ угловыя башни, надъ срединой зданія тянется къ небу высокая, сопровождаемая четырьмя угловыми башенками, главная башня, служившая городскимъ беффруа̀. Большіе торговые ряды въ Брюгге (1283—1364) были перестроены въ XVI столѣтіи. Только ихъ беффруа̀ гордо высится въ своемъ прежнемъ, нетронутомъ, средневѣковомъ видѣ.

Фасадъ дома при входѣ въ гентскую вѣчевую башню декорированъ просто и изящно, въ духѣ гражданской готики. Въ этой области зодчества нѣтъ ничего навѣяннаго извнѣ: все порождено потребностью и оригинальнымъ художественнымъ чувствомъ. На ряду съ рынками и беффруа, начинаютъ увеличиваться въ размѣрахъ и получать красивое убранство нидерландскія ратуши, прежде всего ратуша Брюгге, которая, будучи сооружена между 1376 и 1387 гг., начинаетъ собою длинный рядъ подобныхъ построекъ. Особенно роскошенъ ея двухъэтажный, шестиоконный фасадъ, увѣнчанный тремя башнями. Изъ шести огромныхъ стрѣльчатоарочныхъ оконъ верхняго этажа, четыре соединены съ прямоугольными окнами нижняго, подобно тому, какъ готическія церковныя окна соединяются съ трифоріями. Входныя двери расположены симметрично, подъ вторымъ и пятымъ верхними окнами. Балдахины надъ простѣнками, какъ и вся узорчатая раздѣлка оконныхъ переплетовъ, выдержаны въ чистѣйшимъ готическомъ стилѣ эпохи.

Филиппъ Смѣлый и Іоаннъ Креститель, статуи портала картезіанскаго монастыря въ Дижонѣ. Съ фотографіи Трокадерò А. Жиродона, въ Парижѣ.

Б. Бургундско-нидерландская пластика съ 1250 по 1400 г.

Древне-бургундская церковная пластика (см. стр. 226) почти совсѣмъ угасла къ 1250 г. Второй половинѣ XIII столѣтія принадлежитъ богатое, нѣсколько рыхлое по формамъ пластическое убранство лозанскаго собора. Для знакомства съ бургундской скульптурой XIV столѣтія большое значеніе могъ бы имѣть фасадъ собора св. Бенигны, въ Дижонѣ, если бы его богатая скульптурная декорація не была обита. Зато въ нидерландскихъ провинціяхъ Бургундіи сохранилось немало великолѣпныхъ скульптурныхъ произведеній XIV столѣтія. Вполнѣ справедливо славятся въ Турнэ изображенія изъ исторіи сотворенія міра, въ притворѣ стараго собора, и группа Благовѣщенія, на стѣнѣ церкви св. Магдалины, а въ Куртрэ — граціозные рельефы на сюжеты изъ жизни Пресв. Дѣвы, въ церкви Богоматери. То обстоятельство, что намъ извѣстны изъ документовъ авторы длиннаго ряда статуй фландрскихъ графовъ и графинь, украшавшаго ратушу города, и даже имена художниковъ, которымъ была поручена раскраска этихъ статуй, не да-

етъ намъ свѣдѣній, цѣнныхъ для исторіи искусства, такъ какъ самыя статуи не сохранились (онѣ сожжены французами въ 1792 г.). По счастью, въ церкви Богоматери, въ Тонгернѣ, уцѣлѣли два великолѣпныя бронзовыя литыя произведенія XIV столѣтія, а именно хоровой аналой въ видѣ большого орла и изящный подсвѣчникъ для пасхальныхъ свѣчей; послѣдній помѣченъ 1372 годомъ; на обоихъ имѣется подпись мастера, Іегана Іозеса изъ Динана. Динанъ (см. стр. 248), такимъ образомъ, все еще сохранялъ за собою славу по части литья изъ бронзы.

Изъ произведеній нидерландскихъ художниковъ, работавшихъ во Франціи и Бургундіи, едва ли что-либо уцѣлѣло на ихъ родинѣ, въ чемъ согласны съ нами Дегэнъ и Маршаль. Правда, извѣстно, что Андрѐ Боневё (см. стр. 371 и 379) между 1374 и 1384 гг. руководилъ въ Куртрэ исполненіемъ надгробнаго памятника Людовику де-Малю, послѣднему графу Фландріи, въ Екатерининской капеллѣ церкви Богоматери, и трудился надъ скульптурнымъ украшеніемъ самой капеллы; но эти работы не были окончены, а уже исполненныя скульптуры убраны изъ капеллы. Зато въ столицу Бургундіи, Дижонъ, Филиппъ Смѣлый, для скульптурныхъ работъ въ основанномъ въ 1379 г. картезіанскомъ монастырѣ, гдѣ должна была быть поставлена его гробница, привлекъ цѣлый рядъ нидерландскихъ художниковъ; въ ихъ числѣ мы находимъ валлоновъ Жана де-Марвилля и Іогана Люттихскаго, нижне-германцевъ Якоба де-Барсе (Baerse) изъ Дендермонде (Термонда), великаго Клауса Слютера, изъ нынѣ голландской области Маса, и его ученика и племянника, Клауса де-Верве.

Якобъ де-Барсе, для рѣзныхъ деревянныхъ алтарныхъ складней котораго образа на боковыхъ створкахъ писалъ Мельхіоръ Брудерламъ, выполнилъ два рѣзныхъ складня дижонскаго музея, изъ которыхъ первый изображаетъ Поклоненіе волхвовъ (9 фигуръ), Распятіе (20 фигуръ) и Положеніе во гробъ (8 фигуръ), а второй — Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи (6 фигуръ), Мученичество неизвѣстнаго святого (7 фигуръ) и Искушеніе св. Антонія (5 фигуръ). Эти очень жизненныя по формамъ скульптурныя произведенія, обильно украшенныя позолотой, исполнены приблизительно въ 1392 г. и представляютъ собою переходъ къ реализму XV столѣтія. Въ линіяхъ складокъ еще видно стремленіе къ идеальной красотѣ. Лица дышатъ уже реалистическимъ индивидуализмомъ въ духѣ новаго времени. Въ художественно-историческомъ отношеніи, эти произведенія Якоба де-Барсе особенно интересны, какъ самыя раннія рѣзныя деревянныя украшенія алтарей, типа тѣхъ, въ которыхъ крупныя фигуры святыхъ вытѣснены трактованными живописно изображеніями менѣе крупнаго размѣра.

Важнѣе этихъ деревянныхъ работъ де-Барсе каменныя скульптуры Клауса Слютера и его учениковъ — произведенія, которыя, соединяя въ себѣ вдохновенное, благородное величіе съ поразительной жизненностью и близостью къ натурѣ, должны быть причислены къ со-

http://litclk.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

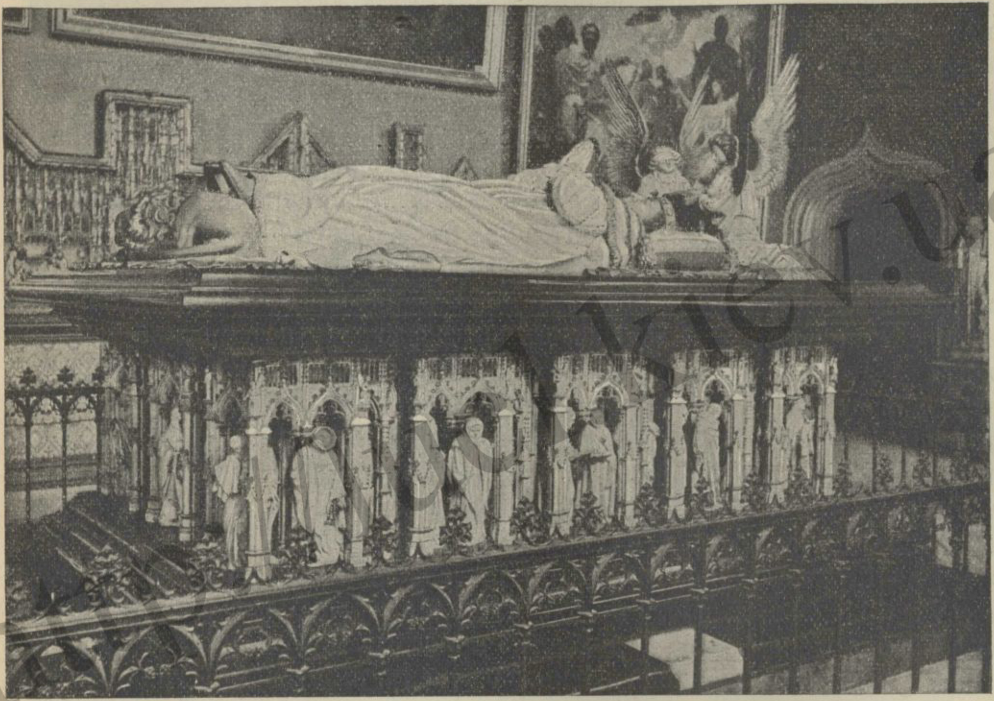
Табл. 28. „Моисеевъ колодецъ" въ Дижонѣ, произведеніе Клауса Слутера.

Съ фотографіи А. Жирардона, въ Парижѣ.

зданіямъ искусства, знаменующимъ собою поворотные пункты въ его развитіи. Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о большой группѣ на церковномъ порталѣ картезіанскаго монастыря (1391—94), перестроеннаго теперь въ пріютъ для душевно-больныхъ. Величественная, стройная фигура Богоматери, принадлежащая, быть можетъ, рѣзцу упомянутаго нами валлона Жана де-Марвилля, высится между фигурами колѣнопреклоненныхъ герцога Филиппа Смѣлаго (см. рис. на стр. 389) и герцогини Маргариты Фландрской, позади которыхъ стоятъ ихъ святые покровители; эти портретныя фигуры, въ особенности фигура герцога, въ высшей степени жизненны и экспрессивны. Еще болѣе знаменитъ „фонтанъ Моисея“ (см. табл. 28), во дворѣ картезіанскаго монастыря. Вокругъ шестиугольной средней части фонтана, которой надлежало быть увѣнчанной распятіемъ, на кронштейнахъ, орнаментированныхъ готической листвой, стоятъ шесть фигуръ пророковъ, величиною въ натуру. На капителяхъ тонкихъ колоннокъ, раздѣляющихъ главныя изваянія, подвижныя фигуры ангеловъ, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми крыльями, поддерживаютъ верхнюю плиту фонтана. Изъ пророковъ, изображены: Моисей, Давидъ, Іеремія, Захарія, Даніилъ и Исаія. Длиннобородый Моисей, съ рогообразными возвышеніями на лбу (изображающими лучи свѣта, исходящія изъ его чела), давшій названіе всему произведенію, является достойнымъ предтечей Моисея Микеланджело. Даніилъ, съ покрытой головой, и лысый Исаія обращены другъ къ другу; ихъ позы чрезвычайно подвижны и драматичны, и въ нихъ какъ бы слышится отголосокъ церковныхъ мистерій. Давидъ изображенъ въ видѣ пророка и царя. Въ Захаріи олицетворена „старость“, въ Іереміи — его „плачъ“. Широкія складки одежды свободно облегаютъ эти сильныя, плотныя фигуры; въ ихъ лицахъ выражено множество чертъ физической и духовной природы; мельчайшія подробности, жилки, морщины и складки кожи на рукахъ, переданы съ удивительной точностью. Это сильное произведеніе въ значительной своей части было уже готово, когда Клаусъ Слютеръ, годъ смерти котораго неизвѣстенъ, состарился, одряхлѣлъ и долженъ былъ въ 1400 г. оставить работу; окончилъ ее, въ первыхъ годахъ XV столѣтія, Клаусъ де-Верве. Участіе этого младшаго мастера, о самостоятельныхъ произведеніяхъ котораго мы будемъ говорить впослѣдствіи, представляется въ работахъ его великаго дяди все болѣе и болѣе значительнымъ, по мѣрѣ того какъ находятся новые документы. При всемъ томъ, мы считаемъ произвольнымъ приписывать ему, какъ это дѣлаетъ Гонсъ, фигуры Захаріи, Даніила и Исаіи, оставляя на долю самого Слютера только Моисея, Давида и Іеремію. Во всякомъ случаѣ, первоначальныя модели для всѣхъ этихъ фигуръ были изготовлены Слютеромъ.

Наконецъ, обратимся къ надгробному памятнику Филиппа Смѣлаго (см. рис. на стр. 392), стоящему въ дижонскомъ музеѣ рядомъ съ памятникомъ Іоанна Безстрашнаго, сработаннымъ полустолѣтіемъ позже. Клаусъ

Слютеръ выполнилъ, по меньшей мѣрѣ, модель этого памятника; невѣроятно, чтобы Жанъ де-Марвилль изваялъ лежачую статую герцога, какъ это предполагаетъ Гонсъ; большая часть всего монумента, несомнѣнно, подлежитъ рѣзцу Клауса де-Верве. На саркофагѣ чернаго мрамора, окруженномъ, подъ готическими балдахинами, сорока въ высшей степени оживленными фигурами плачущихъ монаховъ и мірянъ, покоится бѣломраморное изваяніе герцога, съ короной на головѣ и со сложенными вмѣстѣ ладонями рукъ. У изголовья, два маленькихъ ан-



Надгробный памятникъ Филиппа Смѣлаго, въ Дижонѣ. Съ фотографіи.

гела, стоя на колѣняхъ, держатъ шлемъ усопшаго; подъ его ногами лежитъ левъ. Лицо и руки герцога трактованы вполнѣ индивидуалистично. Все произведеніе выполнено съ величайшимъ мастерствомъ. Изъ великолѣпныхъ плачущихъ фигуръ этого памятника только двѣ могутъ быть разсматриваемы, какъ собственноручныя работы Слютера, вслѣдствіе чего наше удивленіе передъ талантомъ де-Верве возрастаетъ. Но, во всякомъ случаѣ, Клаусъ Слютеръ, по отношенію къ своимъ современникамъ, былъ смѣлый новаторъ, которому Дижонъ обязанъ своей художественной славой; такимъ остался онъ въ глазахъ потомства. Если мы смотримъ на его работы прежде всего, какъ на нидерландскія художественныя произведенія, и, въ противоположность новѣйшимъ стремленіямъ умалить значеніе германскаго искусства въ пользу французскаго, должны подчеркнуть ихъ нижне-нѣмецкій характеръ, то

все-таки не слѣдуетъ забывать, что, именно, надгробная пластика издавна существовала въ Бургундіи, и что въ частности мотивъ плачущихъ фигуръ на боковыхъ стѣнкахъ саркофаговъ, извѣстный, впрочемъ, еще эллинистическому искусству (см. т. I, стр. 465 и рис. на стр. 464), былъ одинаково хорошо знакомъ — какъ указалъ на то Клейнклаусъ — въ Парижѣ и въ Бургундіи (гробница Валь-де-Шу). Но Слютеръ умѣлъ слить старое и свое собственное, французское и германское, въ одно новое цѣлое, проникнутое нижне-нѣмецкимъ духомъ. Его произведенія представляютъ собою высшую ступень, достигнутую сѣвернымъ искусствомъ въ XIII и XIV вѣкахъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ значительной степени предваряютъ искусство слѣдующей эпохи.

B. Бургундско-нидерландская живопись до 1400 г.

Только по отдѣленіи Бургундіи отъ Франціи и послѣ ея соединенія съ Южными Нидерландами, здѣсь, во второй половинѣ XIV столѣтія, пышно расцвѣла живопись, главнымъ образомъ — живопись алтарныхъ образовъ и миніатюръ. Исторія бургундско-нидерландскихъ живописцевъ того времени, знакомствомъ съ которой мы обязаны архивнымъ изслѣдованіямъ Пэншара, Дегэна, Б. Про, де Шампо̀ и др., показываетъ, какія оживленныя художественныя сношенія существовали между дворами четырехъ царственныхъ меценатовъ того времени: короля французскаго Карла Мудраго и его братьевъ, герцога Іоанна Беррійскаго, Филиппа Смѣлаго, герцога Бургундскаго, и Людовика Анжуйскаго. Какъ въ Парижѣ, такъ и въ Дижонѣ, работали отчасти одни и тѣ же художники; въ обѣихъ столицахъ мы встрѣчаемъ нидерландскихъ мастеровъ на ряду съ французскими. Но, разумѣется, съ той поры, какъ Фландрія подпала бургундскому владычеству, нидерландскіе художники стали играть въ Дижонѣ еще бо̀льшую роль, чѣмъ въ Парижѣ. Нѣкоторые изъ этихъ мастеровъ были родомъ валлоны; однако, и среди живописцевъ фламандскаго происхожденія находились такіе, которые имѣли французскія имена, и отнюдь нельзя утверждать, что парижское искусство нисколько не способствовало выработкѣ нидерландскаго національнаго стиля въ томъ видѣ, въ какомъ онъ началъ выказываться съ XV столѣтія. Уже тогда нѣмецко-нидерландскія миніатюры, по которымъ лучше всего можно прослѣдить различіе стиля, отличались отъ болѣе ясныхъ по формамъ и элегантныхъ французскихъ миніатюръ бо̀льшимъ реализмомъ и бо̀льшею свѣжестью красокъ. Правда, въ XIV столѣтіи, на нидерландскую живопись вліяло еще — частью непосредственно, частью черезъ Авиньонъ — итальянское искусство, въ то время значительно двинувшееся впередъ, и исторія бургундско-нидерландской живописи въ концѣ XIV столѣтія представляется во многихъ отношеніяхъ процессомъ освобожденія отъ итальянскаго вліянія въ пользу дальнѣйшаго развитія національнаго художественнаго характера.

Какъ въ Бургундіи, такъ и въ Нидерландахъ, произведеній стѣн-

http://rudi.kiev.ua/

ной живописи и живописи на стеклѣ XIII и XIV столѣтій сохранилось немного. Главнымъ образомъ изъ письменныхъ источниковъ мы узнаемъ, что процвѣтали тамъ эти двѣ отрасли монументальнаго искусства, къ которымъ присоединялась тканевая живопись аррасскихъ ковровыхъ фабрикъ. Перечисленіе остатковъ старинныхъ стѣнописей, которыя преимущественно въ Нидерландахъ полвѣка тому назадъ очищены отъ покрывавшей ихъ штукатурки, а мѣстами и реставрированы (очень неудачно), предоставляемъ историкамъ тамошняго искусства. Тѣмъ не менѣе, мы должны отмѣтить, что возникшія около 1300 г. гигантскія изображенія св. Христофора и Іоанна Крестителя, на сѣверной стѣнѣ, и небеснаго коронованія Богоматери, на южной стѣнѣ трапезной городского госпиталя (Bijloke) въ Гентѣ, отмѣчены совершенно условнымъ, схемическимъ стилемъ эпохи, тогда какъ реставрированные остатки изображеній фландрскихъ графовъ на стѣнахъ Екатерининской капеллы въ церкви Богоматери, въ Куртрэ (см. стр. 389), надъ которыми, кромѣ Андрѐ Боневё, работалъ придворный живописецъ Людовика де-Маля, Жанъ де-Гассельтъ, насколько еще можно судить объ ихъ стилѣ, отличаются уже бо̀льшимъ реализмомъ, свойственнымъ послѣдней четверти XIV столѣтія.

Со станковой живописью мы получаемъ знакомство при помощи произведеній придворныхъ живописцевъ Филиппа Смѣлаго. Какъ герцогъ Бургундскій, Филиппъ имѣлъ придворнымъ живописцемъ съ 1375 до 1397 г. Жана де-Бомеца, изъ Геннегау, соотечественника Боневё. Преемникомъ де-Бомеца съ 1397 г. былъ Жанъ Мальвель, изъ Парижа, но родомъ изъ области Маса. Мальвель до самой смерти своей, послѣдовавшей въ 1415 г., оставался также придворнымъ живописцемъ Іоанна Безстрашнаго. Его смѣнилъ въ этой должности Анри Белльтозъ, изъ Брабанта, умершій около 1440 г. Въ качествѣ же графа Фландрскаго, Филиппъ Смѣлый имѣлъ съ 1382 г. своимъ придворнымъ живописцемъ Мельхіора Брудерлама, который былъ родомъ, какъ обыкновенно полагаютъ, изъ Эйперна, а по мнѣнію Тореля — изъ Брюгге, но который, во всякомъ случаѣ, былъ фламандецъ, а не валлонъ.

Достовѣрныхъ картинъ Бомеца не сохранилось. Мальвель, Белльтозъ и Брудерламъ написали, между прочимъ, большіе алтарные образа для картезіанскаго монастыря Шанмоль, близъ Дижона. Эти произведенія значительно подвинули впередъ развитіе сѣверной станковой живописи. Мальвелю приписываютъ круглую картину луврскаго музея, изображающую Пресв. Троицу съ Іоанномъ Крестителемъ и Богоматерью подлѣ усопшаго Спасителя, въ довольно сильныхъ, хотя и несвободныхъ отъ итальянскаго вліянія, формахъ; фонъ въ этой картинѣ—золотой. Въ томъ же пошибѣ написано Мученичество св. Діонисія, хранящееся въ луврскомъ музеѣ и происходящее изъ монастыря Шанмоль. Картина эта начата, вѣроятно, Мальвелемъ, но окончена, несомнѣнно, Белльтозомъ. Слѣва изображенъ Христосъ-Утѣшитель передъ тюрем-

http://uudl.kiev.ua/

ной рѣшеткой, за которой томится нѣкій святой; справа представлено, очень жизненно и драматично, усѣкновеніе главы этого святого. Фонъ и здѣсь еще золотой. По своему общему характеру, обѣ картины принадлежатъ еще XIV столѣтію. Пандономъ къ „Мученичеству св. Діонисія“ служитъ картина, также находящаяся теперь въ Луврѣ, съ изображеніемъ житія св. Георгія; въ ней формы фигуръ—болѣе плотныя; моделированы онѣ сѣроватыми тѣнями и болѣе широко; фонъ—все еще золотой. Эта картина написана всецѣло Белльтозомъ.

Изъ произведеній Брудерлама сохранились въ дижонскомъ музеѣ живописныя створки одного изъ двухъ деревянныхъ рѣзныхъ алтарныхъ складней Якоба де-Барзе (см. стр. 390). Эти картины, написанныя между 1393 и 1394 гг., съ изображеніями Благовѣщенія и Посѣщенія Пресв. Дѣвою Елисаветы—на одной сторонѣ, Срѣтенія и Бѣгства въ Египетъ—на другой, несмотря на близость свою къ великому нидерладскому искусству слѣдующей эпохи, исполнены еще въ духѣ и въ манерѣ XIV столѣтія. Портики, служащіе мѣстомъ дѣйствія въ Благовѣщеніи и Срѣтеніи, какъ на картинахъ школы Джотто, великаго итальянскаго мастера XIV столѣтія, видны одновременно снаружи и извнутри. Ландшафты, въ которыхъ мѣсто неба занимаетъ золотой фонъ, заканчиваются крутыми уступчатыми скалами, съ замками на ихъ вершинахъ. Перспектива еще совершенно отсутствуютъ, но въ деталяхъ уже обнаруживается чувство живописности, а фигуры не лишены натуральности.

Нидерландско-бургундская живопись миніатюръ разсматриваемой эпохи, по ходу своего развитія близка къ сѣверно-французской (см. стр. 372), отъ которой отличается только въ рѣдкихъ случаяхъ болѣе или менѣе рѣзко. Библія въ картинахъ Филиппа Смѣлаго, хранящаяся въ Парижской Національной библіотекѣ (franç., № 167), написана около 1350 г. (находящаяся въ ней дата: 1361 г.—прибавлена позже). Заключающіеся въ ней рисунки, числомъ 2,564, выдержанные въ сѣрыхъ тонахъ и лишь слегка подцвѣченные красками, обыкновенно дополняютъ библейскія изображенія параллелями изъ церковной жизни; характеръ ихъ—еще совершенно готическій.

Объ успѣхахъ, сдѣланныхъ живописью въ теченіи третьей четверти XIV столѣтія, можно судить по рукописи французскаго перевода бл. Августина, 1375 г. (въ Брюссельской библіотекѣ, burgund, № 9005), на значеніе которой для исторіи развитія нидерладской ландшафтной живописи указали Кеммереръ и Шубертъ-Зольдернъ. Ландшафтные задніе планы и здѣсь еще пытаются скрыть свое перспективное безсиліе искусственнымъ нагроможденіемъ уступчатыхъ скалъ и окрашенныхъ въ различные цвѣта холмовъ; пропорціи отдѣльныхъ частей ландшафта грѣшатъ противъ перспективы, а распредѣленіе свѣта и тѣней еще вполнѣ произвольно. При всемъ томъ, благодаря изобрѣтательности живописца, глазъ зрителя охотно поддается иллюзіи, и общее впечатлѣніе этихъ скалъ и холмовъ, надъ которыми рѣзко рисуются на гори-

http://lucl.kiev.ua/

зонтѣ башни и крыши отдѣльныхъ мѣстностей, уже въ сильной степени возбуждаетъ въ насъ представленіе о ландшафтѣ. Къ переходному времени отъ XIV-го къ XV-му столѣтію относится написанная для Іоанна Безстрашнаго „Книга чудесъ свѣта" (Путешествіе Марко Поло и т. д.), въ Парижской Національной библіотекѣ (franç., № 2810). Въ этой рукописи, зданія и ландшафтные планы, хотя надъ ними уже и разстилается голубое небо, свидѣтельствуютъ о незнаніи художникомъ перспективы; но деревья, какъ въ дижонскихъ картинахъ Брудерлама, написаны хорошо, въ свѣжихъ тонахъ, несмотря на недостатки въ ихъ рисункѣ; для совершенства все-таки еще значительно недоставало художественнаго чутья и пониманія природы.

Здѣсь будетъ умѣстно упомянуть о первыхъ шагахъ гравюры на деревѣ (ксилографіи), т. е. искусства дѣлать оттиски на бумагѣ съ выпуклорѣзанныхъ на деревѣ рисунковъ. Какъ недавно еще разъ указалъ Форреръ, искусство набивать на тканяхъ рисунки при помощи деревянныхъ штамповъ было извѣстно еще въ глубокой древности. Въ XIV столѣтіи стали появляться набивныя ткани особаго рода. Фигурныя изображенія печатались на тканяхъ при помощи рѣзныхъ деревянныхъ досокъ иногда съ цѣлью копированія рисунковъ алтарныхъ завѣсъ, въ родѣ нарбоннской (см. стр. 377), или другихъ рисунковъ и картинъ. Въ Бургундіи сохранился обломокъ подобной доски, рѣзанной въ послѣдней трети XIV столѣтія; главное изображеніе на ней—Распятіе. Эта доска, находящаяся въ собраніи Прота, въ Маконѣ (bois-Protat), издана Бушо и подала поводъ къ заходящимъ далеко, но лишь отчасти пріемлемымъ заключеніямъ относительно роли Бургундіи и Франціи въ развитіи гравюры на деревѣ.

Нѣкоторыя изъ древнѣйшихъ настоящихъ гравюръ на деревѣ, хранящихся въ кабинетѣ эстамповъ Парижской Національной библіотеки, каковы, напр., Христосъ на крестѣ (Bouchot, 45) и „Ліонская Мадонна" (Bouchot, 64; эта послѣдняя съ шашечнымъ фономъ), повидимому, принадлежатъ дѣйствительно XIV столѣтію и Бургундіи или сосѣднимъ съ ней странамъ; но это еще не доказываетъ, чтобы, въ противоположность господствовавшему до сей поры мнѣнію, искусство ксилографіи было изобрѣтено въ области распространенія французскаго языка.

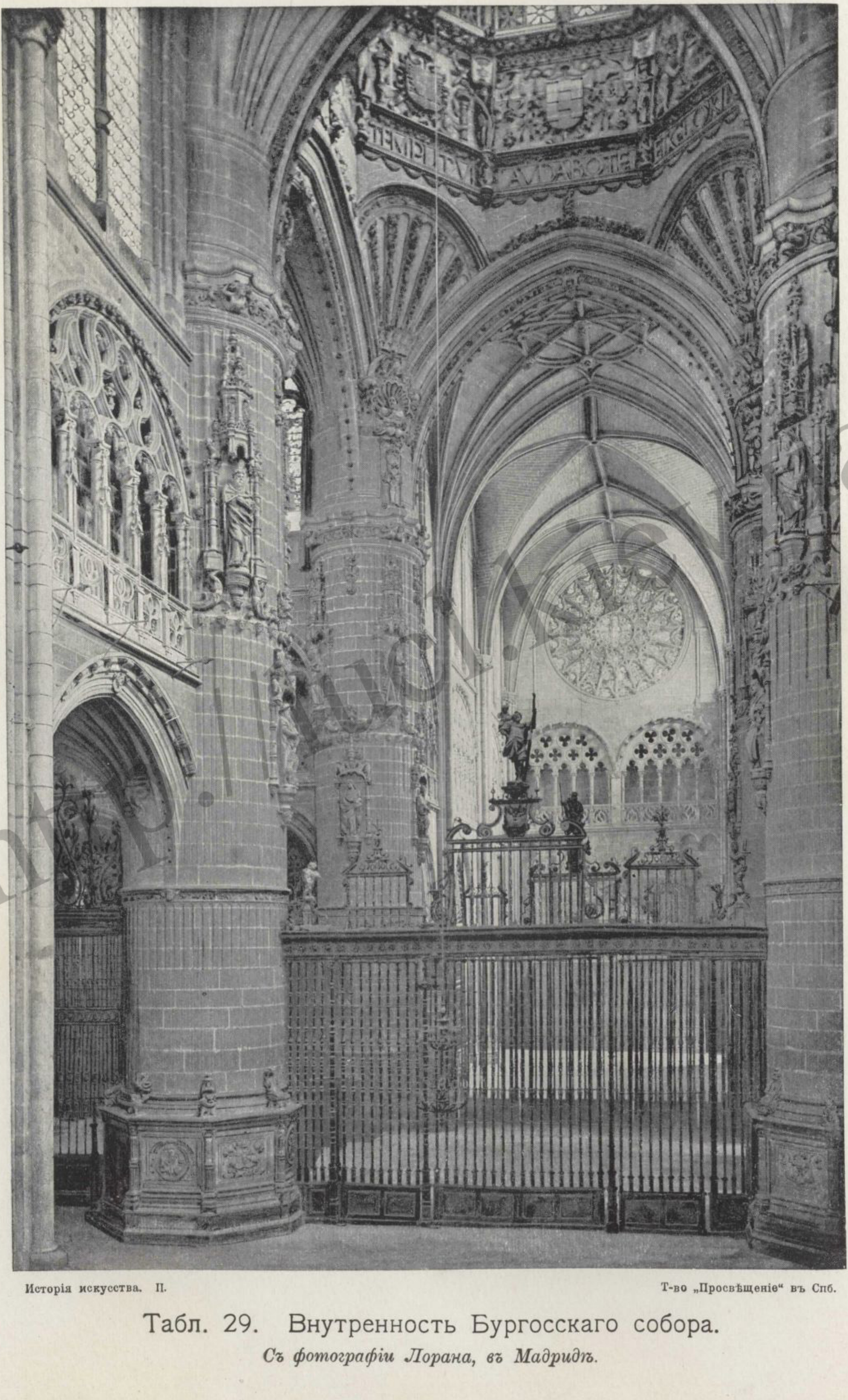
Какъ бы то ни было, даже и эти раннія произведенія репродукціоннаго искусства свидѣтельствуютъ о многосторонности бургундской художественной дѣятельности въ XIV столѣтіи. Около конца этого столѣтія, Дижонъ былъ однимъ изъ центровъ, въ которыхъ сходились нити всѣхъ художественныхъ стремленій Европы.

4. Испанское и португальское искусство поздняго средневѣковья.

А. Испанская и португальская архитектура съ 1250 по 1400 г.

Христіанскія королевства Арагонія и Кастилія, достаточно занятыя въ теченіи этого полутора-столѣтія округленіемъ своихъ границъ и

http://luci.kiev.ua/



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 29. Внутренность Бургосскаго собора.

Съ фотографіи Лорана, въ Мадридѣ.

развитіемъ своего правового и государственнаго строя, въ художественномъ отношеніи питались зрѣлыми плодами французскаго искусства, и въ нихъ къ французскому вліянію изрѣдка продолжало примѣшиваться мавританское. Испанская архитектура, въ предыдущую эпоху достигшая, подъ южно-французскимъ и бургундскимъ вліяніями, приближенія къ ранне-готическому стилю, теперь усвоивала себѣ высокій готическій стиль прямо чрезъ заимствованіе его изъ Сѣверной Франціи. Тѣмъ не менѣе, испанскія особенности—окруженный загородками хоръ въ срединѣ продольнаго корпуса, устройство, въ обычномъ мѣстѣ хора, „святой капеллы" (capilla mayor) и ведущій черезъ трансептъ, огороженный рѣшетками, проходъ между хоромъ и „святой каппелой"—въ разсматриваемое время продолжали развиваться дальше. Загородки хора, начиная съ XIV столѣтія, достигали такой вышины, что уничтожали всѣ просвѣты и совершенно закрывали продольный видъ на внутренность церкви. Зато боковые нефы уширялись при помощи тянущихся вдоль ихъ рядовъ капеллъ. Точно также даже высоко-готическіе испанскіе соборы, которымъ нерѣдко плоскія ихъ крыши придаютъ снаружи неготическій видъ, имѣютъ, обыкновенно, болѣе узкія окна, чѣмъ сѣверно-французскіе соборы, такъ что въ боковыхъ проходахъ той части церкви, которая предназначена для мірянъ, царитъ полумракъ, между тѣмъ какъ чисто-испанская башневидная надстройка надъ средокрестіемъ распространяетъ нѣсколько болѣе яркій свѣтъ въ средней части храма, назначенной для клира.

Фердинандъ Святой Кастильскій (1217—1252) воздвигъ два изъ главныхъ готическихъ соборовъ Испаніи: въ 1221 г. былъ начатъ постройкой бургосскій соборъ, въ 1227 г. — толедскій. Соборъ Бургоса — трехнефное зданіе, уставленное сложными столбами, съ однонефнымъ трансептомъ, съ хоромъ, поддерживаемымъ круглыми столбами, съ хоровымъ обходомъ и съ многочисленными капеллами (см. табл. 29). Сквозная башня надъ средокрестіемъ принадлежитъ уже послѣдующей эпохѣ. Зато галлерея клуатра выстроена въ чистомъ готическомъ стилѣ XIV столѣтія. Тогда какъ сѣверные соборы уже съ XIII столѣтія отбросили галлерею клуатра, испанскія каѳедральныя церкви постоянно удерживали ее. Толедскій соборъ—великолѣпное пятинефное зданіе, безъ трансепта, который выдавался бы изъ общаго плана, но съ двойнымъ хоровымъ обходомъ и съ рядами капеллъ, отсутствующихъ только на западной сторонѣ. По своему плану и архитектурѣ, этотъ соборъ напоминаетъ больше всего буржскій, съ которымъ имѣетъ общей ту особенность, что наружные боковые нефы ниже и, вмѣстѣ съ тѣмъ, шире внутреннихъ. Впечатлѣніе чисто-французской постройки производитъ соборъ въ Леонѣ, сооруженный до 1300 г. и снабженный роскошнымъ притворомъ. Это — единственный испанскій соборъ, стѣны котораго цѣликомъ превращены въ окна, или, по крайней мѣрѣ, нѣкогда были превращены.

http://luci.kiev.ua

На ряду съ этой сѣверно-французской школой Кастиліи, въ началѣ XIV столѣтія, въ Каталоніи, распространяется южно-французская готическая архитектура; именно здѣсь, „при огромныхъ размѣрахъ и самомъ смѣломъ пользованіи конструктивными возможностями“, какъ выражается Дегіо, она стремится къ красотѣ и гармоничности въ расчлененіи пространства. Главные соборы этой архитектуры находятся въ Геронѣ, въ Барселонѣ и въ Пальмѣ, на островѣ Мальоркѣ. Геронскій соборъ — теперь однонефный, съ трехнефнымъ хоромъ, съ красивымъ хоровымъ обходомъ и съ вѣнцомъ семи капеллъ. Четыре огромныхъ крестовыхъ свода, покрывающіе продольный корпусъ, имѣютъ наибольшую во всемъ средневѣковьѣ ширину пролетовъ. Сперва, въ началѣ XIV столѣтія, этотъ соборъ, разумѣется, былъ трехнефный; его однонефный продольный корпусъ, усвоенный въ восточной Испаніи по образцу собора Альби, напр., еще церковью Санта-Маріа-дель-Пи, въ Барселонѣ, принадлежитъ XV столѣтію, любившему просторныя помѣщенія. Барселонскій соборъ — трехнефный, но его широкій средній нефъ такъ мало превосходитъ своей вышиной боковые нефы, что получается общее впечатлѣніе зальной церкви. Сложные столбы въ этомъ соборѣ такъ тонки, что только хоръ для священнослужителей, въ продольномъ корпусѣ, нарушаетъ впечатлѣніе единства, производимое внутренностью этого храма. Замѣчательно, что аркады средняго нефа образованы еще широкими полуциркульными арками. На своеобразность этой „готики“ авторъ настоящаго сочиненія указалъ еще въ 1879 г. Наконецъ, соборъ въ Пальмѣ, своими размѣрами и своей просторностью, соперничаетъ съ флорентійскимъ соборомъ. Наличность итальянскаго вліянія не подлежитъ въ немъ сомнѣнію.

Въ Португаліи, въ XIII столѣтіи, былъ сооруженъ соборъ Эворы, по системѣ бургундскихъ церквей Отэна и Клерво. Притворъ заключенъ между двумя массивными фасадными башнями; надъ средокрестіемъ стоитъ невысокая восьмигранная сквозная башня благородныхъ пропорцій. Въ галлереѣ клуатра къ готическимъ формамъ примѣшиваются мавританскіе мотивы, Готика XIV столѣтія въ галлереѣ клуатра собора Алькобасы отзывается еще суровой стариной. Зато знаменитая монастырская церковь въ Батальѣ, начатая постройкой около конца XIV столѣтія, — одно изъ отличнѣйшихъ созданій готическаго стиля разсматриваемой эпохи. Трехнефная церковь съ ея пятинефнымъ окончаніемъ хора во всю ширину средняго нефа, изящный придѣлъ основателей церкви съ его свѣтлымъ среднимъ восьмиугольникомъ, уставленнымъ восемью стройными столбами, и большая „королевская“ галлерея клуатра съ ея чрезвычайно роскошно орнаментальными формами принадлежатъ еще интернаціональной готикѣ XIV столѣтія, отдѣльныя формы которой достигаютъ здѣсь полнаго развитія. Постройка другихъ прилегающихъ къ церкви галлерей клуатра, залъ и капеллъ продолжалась до XVI столѣтія. Все сооруженіе служитъ блестящимъ памятникомъ битвы при Альхубарротѣ,

http://lucl.kiev.ua/

которою король Іоаннъ I, въ 1385 г., утвердилъ независимость Португаліи отъ Испаніи. Но независимости въ области искусства Португалія такъ и не завоевала себѣ. Эта прекрасная страна на крайнемъ западѣ европейскаго материка, у береговъ которой бушуютъ волны Атлантическаго океана, и въ слѣдующемъ вѣкѣ была занята выполненіемъ міровыхъ задачъ, чуждыхъ искусству.

Б. Испанская скульптура съ 1250 по 1400 г.

Испанская скульптура разсматриваемой эпохи не въ такой степени, какъ зодчество, приноравливала заимствованныя съ сѣвера формы къ національному художественному вкусу. Въ испанскихъ соборахъ, нѣкоторые изъ многочисленныхъ и обширныхъ по содержанію пластическихъ цикловъ на порталахъ или въ галлереяхъ клуатровъ можно счесть за произведенія французскія или нѣмецкія. Возникшій около 1250 г. порталъ сѣвернаго крыла трансепта въ бургосскомъ соборѣ, такъ называемыя „Апостольскія Врата“, своимъ эффектомъ обязанъ двѣнадцати поставленнымъ подъ балдахинами статуямъ апостоловъ, величиною болѣе крупнымъ, чѣмъ натура; эти фигуры, дышащія грубымъ здоровьемъ и силой, отличаются отъ современныхъ имъ нѣмецкимъ и французскихъ изваяній меньшей подвижностью. Какъ на хорошія произведенія XIII столѣтія, можно указать на идеально трактованныя фигуры памятниковъ Фердинанда Святого (ум. въ 1252 г.) и его супруги, Беатрисы Швабской, въ галлереѣ клуатра этой церкви. Болѣе легкій и свободный стиль слѣдующаго столѣтія мы находимъ въ статуяхъ енископовъ и святыхъ, въ той же галлереѣ клуатра, портальныя скульптуры которой (Крещеніе Господне и др.) изваяны полувѣкомъ позже и потому исполнены въ болѣе смѣлой манерѣ наступающаго новаго времени. Скульптуры таррагонскаго собора даже датированы и снабжены подписями художниковъ. Мадонна, пророки и апостолы въ главномъ порталѣ, изваянные въ 1278 г. мастеромъ Бартоломè, болѣе зрѣлы по стилю, чѣмъ бургосскія скульптуры; нехарактерныя фигуры на контрфорсахъ, прибавленныя въ 1375 г. мастеромъ Хайме Кастайльсомъ, обнаруживаютъ уже шагъ назадъ. Въ толедскомъ соборѣ, богатомъ скульптурами XV и XVI столѣтій, XIV столѣтію принадлежитъ часть статуй и рельефовъ, украшающихъ собою загородки хора; красивы фигуры апостоловъ, величиною въ полнатуры, на сѣверной сторонѣ; благородны и чисты по стилю рельефы изъ исторіи сотворенія міра, на южной сторонѣ.

Нерѣдки также произведенія испанской художественно-промышленной скульптуры и мелкія пластическія издѣлья, относящіяся къ разсматриваемому времени. Въ исторіяхъ испанскаго искусства часто упоминается ковчегъ для мощей въ видѣ книги, подъ названіемъ Tablas Alfonsinas, хранящійся въ рѣзницѣ хора севильскаго собора. Медальоны изъ штампованнаго золота на крышкѣ этого ковчега, окруженные лиственными арабесками и птицами и изображающіе, между прочимъ, Бла-

http://luck.kiev.ua/

говѣщеніе и Поклоненіе волхвовъ, — тонкая испанская работа XIII столѣтія (1274 г.). Въ болѣе свободномъ стилѣ XVI вѣка изготовленъ (между 1320 и 1348 гг.) роскошный, рѣзанный изъ дерева и обложенный серебряными пластинками главный алтарь геронскаго собора. На его рельефахъ изображены событія изъ земной жизни Спасителя и изъ житія Богоматери. Золото и драгоцѣнные камни увеличиваютъ эффектность этого алтаря. Вліяніе тѣхъ или иныхъ школъ въ произведеніяхъ этого рода еще недостаточно изучено.

B. Испанская живопись съ 1250 по 1400 г.

Готическій архитектурный стиль принесъ испанской живописи съ сѣвера французскія формы; съ востока великая тосканская школа живописцевъ XIV столѣтія принесла ей стиль Джотто. Въ нашу задачу не входитъ подробное разсмотрѣніе остатковъ испанской стѣнной живописи, вновь появившихся въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ на свѣтъ изъ-подъ покрывавшей ихъ штукатурки, каковы, напр., „Мадонна де-Рокамадоръ", на сѣверной стѣнѣ хора въ церкви св. Лаврентія, въ Севильѣ, и „Мадонна ла-Антига", на алтарѣ одной изъ капеллъ въ соборѣ этого города. Произведенія, исполненныя въ XIV столѣтіи флорентійскими и сьенскими мастерами, преимущественно въ городахъ и на островахъ Восточной Испаніи, не принадлежатъ испанской школѣ, но оказали вліяніе на нее настолько, насколько, вообще, можно теперь говорить о существованіи самостоятельной испанской школы. Музеи Валенсіи и Пальмы обладаютъ прелестными картинами этого рода. „Въ Валенсіи, Каталоніи и Мальоркѣ", говоритъ Юсти, „царитъ въ теченіи XIV-го и въ значительной части XV столѣтій особый стиль, похожій на тосканскій стиль того же періода и на стиль старой кёльнской школы. Его отличительныя черты — свѣтлыя темперовыя краски, живое, граціозное движеніе, плавныя драпировки, изящныя, иногда прекрасныя формы". Другой характеръ имѣютъ картины XIV столѣтія во внутренности Испаніи. Створчатая алтарная икона, хранящаяся въ мадридской Исторической академіи, помѣченная 1390 г., принадлежитъ концу разсматриваемой нами эпохи; довольно вялыя изображенія изъ жизни Богоматери и сцены Страстей Господнихъ скрашены здѣсь мавритскими орнаментами,

Въ испанскихъ иллюстрированныхъ рукописяхъ XIII и XIV столѣтій также нѣтъ недостатка; однако, по нимъ нельзя вывести заключенія о какомъ-либо особенномъ ходѣ развитія миніатюрной живописи въ Испаніи. Въ библіотекѣ Эскоріала находится изготовленная въ концѣ XIII столѣтія рукопись гимновъ Пресв. Дѣвѣ, съ слегка, безъ тѣней, раскрашенными рисунками перомъ, — иллюстраціями, которымъ особый характеръ придаютъ, между прочимъ, встрѣчающіяся въ нихъ украшенныя золотомъ мавританскія зданія. „Руководство къ игрѣ въ шахматы и въ кости" Альфонса Мудраго, 1321 года, въ той же библіотекѣ,

http://luci.kiev.ua/

содержитъ въ себѣ слегка пройденные красками рисунки перомъ, любопытные не столько въ художественномъ, сколько въ бытовомъ отношеніи. Успѣхи по части моделировки, но не композиціи, видны въ „Книгѣ епископскаго служенія“ 1390 г., въ севильскомъ соборѣ. Узорчатые фоны пестрѣютъ красной и синей красками и золотомъ; самыя большія миніатюры изображаютъ Бога-Отца на престолѣ и Распятіе. Эта рукопись, оконченная только въ XV столѣтіи, по стилю, очень отстала отъ времени своего изготовленія.

5. Англійское искусство поздняго средневѣковья.

А. Англійская архитектура съ 1250 по 1400 г.

Въ предшествовавшую эпоху, какъ мы видѣли, Англія, при своей островной замкнутости, соотвѣтственно своему раціональному художественному характеру, своеобразно развила заимствованныя изъ Франціи ранне-готическія формы. Въ срединѣ XIII вѣка она стала тяготѣть къ болѣе послѣдовательной конструкціи и къ болѣе стремящимся вверхъ пропорціямъ континентальной архитектуры, но при этомъ не отказалась отъ узкаго и длиннаго плана своихъ церквей, и ея пристрастіе къ украшеніямъ вскорѣ снова повело ее самостоятельными путями къ новымъ цѣлямъ. Хоръ остается обыкновенно срѣзаннымъ прямо, и въ его стѣнѣ пробивается одно огромное окно, составляющее оригинальную симметрію съ окномъ западнаго фасада, на противоположномъ концѣ церкви. Фасадныя башни еще рѣже, чѣмъ во Франціи, оканчиваются пирамидальными шпилями. То, что самостоятельно создано этой средней англійской готикой, которую сами англичане называютъ „декоративнымъ стилемъ“ („decorated style“), почти цѣликомъ входитъ въ область орнаментики. Очень характеристично прежде всего вѣерообразное развѣтвленіе нервюръ свода, которое въ эту эпоху становится общимъ правиломъ даже тамъ, гдѣ присоединяются перемычки между нервюрами; оно приводитъ къ превращенію звѣздообразнаго свода въ сѣтчатый; затѣмъ, особенно характерно появленіе отсутствовавшихъ до сей поры узорчатыхъ каменныхъ переплетовъ, изогнутыя вправо и влѣво отверстія („Pässe“) которыхъ раньше, чѣмъ на континентѣ, принимаютъ форму, напоминающую рыбій пузырь или колеблющееся пламя свѣчи.

Образцовой постройкой для новаго стиля сдѣлалась величественная церковь Вестминстерскаго аббатства, въ Лондонѣ, начатая постройкой въ 1245 г. и оконченная въ существенныхъ своихъ частяхъ около 1300 г. Близость къ французской готикѣ, видимая, напр., въ удвоеніи опорныхъ арокъ (въ Англіи по большей части одиночныхъ) и въ сквозной рѣзьбѣ оконныхъ переплетовъ, доходитъ въ этой церкви до того, что полувосьмиугольный хоръ, въ противоположность англійскому обычаю, снабженъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. XIV-му сто-

http://luck.kiev.ua/

лѣтію принадлежатъ главныя части іоркскаго собора, который хотя и считается среди англійскихъ церквей образцовымъ готическимъ сооруженіемъ, однако, отличается простотой, свойственной континентальному архитектурному стилю эпохи. Служебныя колонны сложныхъ столбовъ высятся, не прерываясь, до самаго свода; но тутъ ожидаетъ насъ разочарованіе: сводъ сдѣланъ изъ дерева. Англійскій стиль никогда не отказывается вполнѣ отъ своихъ кораблестроительныхъ привычекъ. На фасадѣ преобладаютъ вертикальные горбыли, и тогда, какъ окна фасадовъ трансепта далеко не заполняютъ собой простѣнковъ

Внутренность эксетерскаго собора. Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгетѣ (въ Суррeѣ).

между столбами, эта высоко-готическая система находитъ себѣ примѣненіе на западномъ фасадѣ, достроенномъ только въ 1402 г. Указанное преобладаніе вертикальныхъ линій заставляетъ іоркскій соборъ казаться болѣе готическимъ и въ то же время менѣе англійскимъ, чѣмъ какое-либо другое созданіе англійской готики.

Болѣе англійскими по своему общему характеру представляются, во всякомъ случаѣ, соборы личфильдскій, эксетерскій и герфордскій, принадлежащіе, въ главныхъ частяхъ, XIV столѣтію. Личфильдскій соборъ имѣетъ двѣ фасадныя башни съ оконченными шпилями и такую же башню надъ средокрестіемъ. Только нижнія окна — окна боковыхъ нефовъ — занимаютъ всю ширину простѣнковъ. Преобладаніе повсюду горизонтальныхъ линій вступаетъ снова въ свои права. Эксетерскій соборъ (см. рис. на стр. 402) отличается внутри богатымъ расчлененіемъ столбовъ, раздѣлительныхъ арокъ и пото-

http://irbis-nbuv.gov.ua/ ... kiev.ua/

лочныхъ сводовъ. Усаженная многочисленными замковыми камнями продольная нервюра, проходящая чрезъ высшія точки всѣхъ сводовъ средняго нефа, придаетъ его покрытію сходство съ коробовымъ сводомъ. Въ герфордскомъ соборѣ арки такой ничтожной кривизны, что почти не отличаются отъ высокихъ треугольныхъ фронтоновъ.

Необыкновенно дѣятеленъ былъ XIV вѣкъ также по части реставрацій и украшеній старыхъ большихъ норманскихъ и ранне-готическихъ соборовъ. Въ Или паденіе въ 1322 г. норманской башни надъ средокрестіемъ собора подало поводъ къ сооруженію знаменитаго центральнаго восьмиугольника съ его великолѣпной сквозной башней, своды которой, однако, со включеніемъ фонаря, сдѣланы опять-таки изъ дерева. Въ уэлльскомъ соборѣ былъ выстроенъ новый, необыкновенно роскошный и живописный, выведенный въ нѣсколько уступовъ и покрытый различными системами звѣздообразныхъ и сѣтчатыхъ сводовъ хоръ, открывающійся въ неправильный восьмиугольникъ „Капеллы Богоматери“ (Lady Chapel). Въ глостерскомъ соборѣ, все великолѣпіе англійскаго декоративнаго стиля представляетъ въ особенности галлерея клуатра, 1381 г.

Главная свѣтская постройка XIV столѣтія—Вестминстерская зала въ Лондонѣ, — быть можетъ, самая большая зала въ свѣтѣ, покрытая безъ помощи колоннъ или другихъ подпоръ. Ея деревянный потолокъ—настоящее чудо плотничнаго мастерства. Но помѣщеніе это, достроенное только въ 1398 г. и служащее теперь аванзалой ново-готическаго зданія парламента, составляетъ уже переходъ къ поздней англійской готикѣ. Въ развалинахъ королевскаго замка въ Эльсэмѣ главный интересъ представляютъ также его большая зала и въ ней чрезвычайно искусно устроенный готическій потолокъ. Зала капитула при старомъ оксфордскомъ соборѣ, съ ея узкими окнами, — еще типичный образецъ ранней англійской готики, тогда какъ въ Коллегіи Мертона (Merton College) сохранилось нѣсколько помѣщеній въ англійскомъ стилѣ XIV столѣтія. Но большинство ветхихъ, обвитыхъ плющемъ зданій, сообщающихъ Оксфорду и Кэмбриджу единственный въ своемъ родѣ средневѣковый видъ, принадлежитъ уже поздней готикѣ послѣдующаго времени.

Б. Англійская скульптура съ 1250 по 1400 г.

Въ царствованіе Генриха III (1216—1272) также и въ Англіи фасады большихъ соборовъ постепенно покрывались статуями и рельефами, но такъ какъ англійскія церкви не имѣли такихъ группъ на порталахъ, какъ французскія церкви, то скульптурное убранство этихъ соборовъ было проще и, во всякомъ случаѣ, менѣе сложно. Остатки этого рода скульптуръ, сильно пострадавшихъ отъ сырого островного климата, даютъ намъ худшее понятіе о нихъ, чѣмъ старинныя копіи, каковы, напр., находящіяся въ Картерѣ. Во вторую половину XIII столѣтія англійскій скульптурный стиль, подъ вліяніемъ

http://luck.kiev.ua/

континентальнаго искусства, достигаетъ наивысшихъ изящества и чистоты. Въ XIV столѣтіи обнаруживается вначалѣ болѣе расплывчатое, манерное направленіе, вполнѣ выражающееся въ „готическомъ изгибѣ“. Рядомъ съ этимъ происходитъ національно-англійская реакція, которая первоначально, въ срединѣ XIV столѣтія, имѣетъ, благодаря близости къ живописи, находившейся подъ итальянскимъ вліяніемъ, нѣсколько нерѣшительный характеръ, но уже въ концѣ означеннаго столѣтія возвращаетъ скульптуру къ оцѣпенѣлости и жесткости прежняго времени. Эти измѣненія стиля можно прослѣдить по сохранившимся скульптурамъ большинства англійскихъ большихъ соборовъ.

Роскошное скульптурное убранство западнаго фасада уэльскаго собора было окончено только въ XIV столѣтіи. Мадонна между колѣнопреклоненными ангелами, въ тимпанѣ главнаго портала, уже имѣетъ легкій „готическій изгибъ“; она облачена въ ниспадающую до земли одежду, свойственную въ эту эпоху женскимъ фигурамъ континентальной скульптуры. Въ линкольнскомъ соборѣ тридцать рельефовъ съ изображеніями ангеловъ, въ пазухахъ арокъ подъ окнами хора, еще принадлежатъ лучшему стилю второй половины XIII столѣтія. Средневѣковое англійское искусство вообще не создало ничего болѣе чистаго и болѣе граціознаго, чѣмъ эти рельефы, общее содержаніе которыхъ невполнѣ ясно. Рядъ изваяній королей на фасадѣ того же собора исполненъ въ жесткомъ, безжизненномъ, упадочномъ стилѣ, воцарившемся послѣ 1377 г. Изуродованныя статуи святыхъ на западномъ фасадѣ личфильдскаго собора изваяны еще въ хорошемъ стилѣ XIII столѣтія, но статуи королей и здѣсь обнаруживаютъ склонность къ схематизаціи. Для мягкаго національно-англійскаго стиля XIV столѣтія характерны скульптуры въ притворѣ эксетерскаго собора: въ верхнемъ ряду — небесное коронованіе Богородицы между 12 апостолами, въ нижнемъ ряду — англійскіе короли, по большей части сидячія фигуры, очень экспрессивныя, съ чисто британскимъ типомъ лицъ. Сильно вытянутыя въ длину фигуры на капителяхъ средняго восьмиугольника собора въ Или, оконченнаго въ 1342 г., дышатъ уже манерностью эпохи упадка.

Измѣненія стиля могутъ быть подобнымъ же образомъ прослѣжены въ своеобразныхъ надгробныхъ изваяніяхъ, которыя иногда раскрашивались. Вначалѣ чаще всего встрѣчаются гордыя фигуры рыцарей со скрещенными ногами (см. стр. 262), на ряду со спокойно лежащими фигурами церковныхъ іерарховъ, но въ теченіе XIV столѣтія онѣ уступаютъ мѣсто неподвижнымъ, застывшимъ въ смертномъ покоѣ, фигурамъ съ вытянутыми ногами. Насъ достаточно убѣждаютъ въ этомъ измѣненіи типа надгробныхъ фигуръ изваянія въ церкви вестминстерскаго аббатства, величайшаго мавзолея Англіи. Въ чистомъ, идеальномъ стилѣ послѣдней четверти XIII столѣтія исполнены здѣшніе памятники Генриха III (ум. въ 1272 г.) и королевы Элеоноры (ум. въ 1290), супруги Эдуарда I. Эти чрезвычайно экспрессивныя, литыя бронзовыя фигуры,

по величію замысла и по тщательности исполненія, — самыя прекрасныя бронзовыя статуи Англіи. Онѣ изготовлены, какъ доказано, золотыхъ дѣлъ мастеромъ Уильямомъ Торреллемъ, котораго нѣтъ необходимости считать итальянцемъ. Благородствомъ своихъ формъ онѣ напоминаютъ портретныя изваянія тампліера Краучбака (ум. въ 1296 г.) и его жены (ум. въ 1273 г.). Еще бо́льшей индивидуальностью чертъ лица, но вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе слабымъ техническимъ исполненіемъ, отличается памятникъ храмовника Эмера де-Валанса (ум. въ 1323 г.); онъ изображенъ еще со скрещенными ногами, попирающимъ льва. Англійское направленіе XIV столѣтія—направленіе, въ которомъ преобладаютъ мягкія, почти вялыя линіи, находитъ себѣ выраженіе въ граціозной юношеской алебастровой фигурѣ девятнадцатилѣтняго Джона офъ-Эльтэма (ум. въ 1334 г.) и въ изваяніяхъ, также алебастровыхъ, рано умершихъ дѣтей Эдуарда III, покоящихся рядомъ, на небольшомъ саркофагѣ. Вся оцѣпенѣлость формъ, характеристичная для англійской пластики въ исходѣ XIV столѣтія, сказывается въ трактованной схематично бронзовой фигурѣ самого Эдуарда III (ум. въ 1377), лежащаго въ безжизненно-застывшей, симметричной позѣ на саркофагѣ изъ сѣраго мрамора. Въ этомъ упадкѣ пластики отражаются и церковная суровость, и художественное безсиліе.

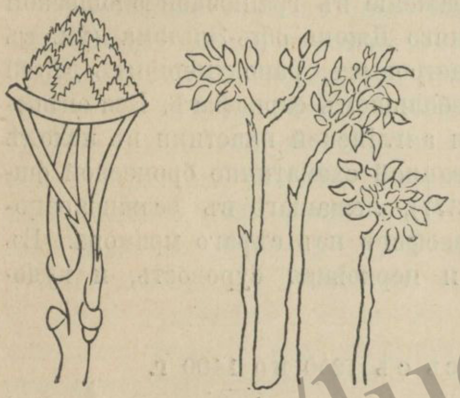
http://lucl.kiev.ua/

B. Англійская живопись съ 1250 по 1400 г.

Само-собою разумѣется, что англійскіе церкви и за̀мки разсматриваемаго времени были украшаемы *стѣнной живописью*. Очень жаль, что исполненныя между 1263 и 1277 годами мастеромъ Уильямомъ ветхозавѣтныя, аллегорическія и историческія (коронованіе короля) фрески въ комнатѣ Эдуарда Исповѣдника въ вестминстерскомъ дворцѣ, и написанныя между 1350 и 1358 годами фрески въ капеллѣ св. Стефана, въ томъ же дворцѣ, были уничтожены пожаромъ въ 1834 г. На основаніи гравюръ и копій Летгэби подробно изслѣдовалъ болѣе древнія, а Шназе — позднѣйшія фрески этой „вестминстерской школы". Фрески капеллы св. Стефана, благодаря, между прочимъ, обилію въ нихъ листового золота, производили впечатлѣніе крайней пестроты. Изображенія свѣтскихъ властителей не имѣли еще и признаковъ портретнаго сходства, но библейскіе сюжеты были сочинены необыкновенно жизненно, а колебаніе между стильностью и натурализмомъ въ изображеніи дѣйствующихъ лицъ обнаруживало нѣкоторую независимость художественнаго направленія.

Какъ на замѣчательное произведеніе чисто англійской *станковой живописи* конца XIII столѣтія, Фрей указываетъ на плохо сохранившуюся, но превосходно написанную картину въ Вестминстерѣ, которую мы сами не видали. Во второй половинѣ XIV столѣтія, въ Англію, повидимому, для исполненія станковыхъ картинъ были часто приглашаемы итальянскіе живописцы. Вмѣстѣ съ Вагеномъ, мы склонны при-

писать итальянской кисти, по крайней мѣрѣ, извѣстный, написанный на золотомъ фонѣ, диптихъ, находящійся у графа Пемброка, въ Уильтонъ-Гузѣ. На одной его половинѣ изображены колѣнопреклоненный молодой король Ричардъ II и, стоящіе позади него, его святые покровители, а на другой — обращенная къ нему лицомъ Пресв. Дѣва, въ синей одеждѣ, среди ангеловъ, также одѣтыхъ въ синюю одежду. Большой портретъ Ричарда II, въ вестминстерскомъ аббатствѣ, „самое древнее изъ современныхъ изображеній англійскихъ королей“, вѣроятно, написанъ также умбрійскимъ или сіенскимъ живописцемъ, какъ полагаетъ Шназе. Однако, расписныя стекла и миніатюры, исполненныя въ эту эпоху англичанами, показываютъ, что по ту сторону Ла-Манша вообще преобладало французское вліяніе.



Цвѣты: *а* — изъ одной рукописи 1150 года, въ Британскомъ музеѣ; *б* — изъ рукописи 1350 года, въ томъ же музеѣ. Съ оригинальныхъ копій.

Къ числу древнѣйшихъ готическихъ расписныхъ стеколъ въ Англіи принадлежатъ гармонично-выдержанныя въ сѣрыхъ тонахъ и коегдѣ отцвѣченныя болѣе яркими красками окна Коллегіи Мертона въ Оксфордѣ, относящіяся къ концу XIII столѣтія. Роскошнымъ колоритомъ съ обильнымъ примѣненіемъ серебряно-желтой краски (Silbergelb) отличается изготовленное нѣсколькими десятками лѣтъ позже изображеніе родословія Іисуса Христа, начинающееся отъ корня Іессеева, въ раздѣленномъ на семь частей восточномъ окнѣ уэлльскаго собора. Въ высшей степени обильно украшенъ цвѣтными стеклами іоркскій соборъ. Мягкая, съ преобладаніемъ сѣрыхъ тоновъ, живопись пяти „оконъ-сестеръ“ („Sister-windows“) относится еще къ концу XIII столѣтія. Около 1307 г., по Уистлэку, изготовлено окно съ изображеніями изъ житія св. Екатерины Александрійской. Расписанное въ 1388 г. западное въ восемь дѣленій окно оканчивается „Коронованіемъ Богоматери“. Болѣе манерны окна хора 1380 г. Въ іоркскомъ соборѣ мы имѣемъ возможность наблюдать, какъ на протяженіи цѣлаго столѣтія развивалась англійская живопись на стеклѣ, съ ея пристрастіемъ къ сѣрымъ тонамъ, къ которымъ лишь изрѣдка присоединялись болѣе яркія краски.

Англійская живопись книжныхъ миніатюръ разсматриваемой эпохи отличается, при изысканности движеній, нѣжнымъ, свѣжимъ колоритомъ и особенно сильной наклонностью къ изображенію символическихъ сюжетовъ. Въ передачѣ натуральной дѣйствительной жизни она въ XIV столѣтіи отстаетъ, однако, отъ современной ей французской и бургундско-нидерландской живописи миніатюръ. Для начала этой эпохи характерна написанная около 1250 г. Псалтирь Британскаго музея (Lans-

http://nuc.kiev.ua/

downe, № 420), въ которой грубоватые рисунки на библейскіе сюжеты, имѣющіе попеременно золотой, красный и синій фоны, обведены толстыми черными контурами. Въ Псалтири того же музея, рукописи 1310 г. (Arundel, 83), подъ золотымъ или узорчатымъ фономъ рисунковъ, совсѣмъ внизу, уже появляется узкая полоска ландшафта. По натуральному изображенію моря на миніатюрѣ, представляющей исторію пророка Іоны, нетрудно догадаться, что художникъ былъ житель островного королевства. Большой извѣстностью пользуется иллюстрированная приблизительно въ то же время Псалтирь брата Роберта Ормисби изъ Норвича, въ Бодлеянской библіотекѣ, въ Оксфордѣ. Ея миніатюры, исполненныя густо-кроющими красками на золотомъ фонѣ, написаны еще въ чисто-готическомъ французскомъ стилѣ времени около 1250 г. Въ одной изъ Псалтирей Британскаго музея, возникшей, правда, только около 1350 г., слегка отцвѣченные рисунки перомъ занимаютъ мѣсто до 67-го листа, съ котораго начинается другой пошибъ, болѣе граціозный и вмѣстѣ съ тѣмъ натуралистичный. Стоитъ сравнить хотя бы деревья этой Псалтири (см. рис. на стр. 406) со схематичными, похожими на арабески деревьями двумя столѣтіями болѣе ранней Библіи, о которой мы говорили выше (стр. 266). Эта эволюція типична для всей исторіи изображенія деревьевъ въ средневѣковой живописи. Въ Библіи Гюйарта дю-Мулэна, рукописи 1356 г., хранящейся въ Британскомъ музеѣ, золотые фоны снова совершенно вытѣсняются красно-синими узорчатыми, а красивыя индивидуально-переданныя головы библейскихъ лицъ уже моделированы краской. Въ концѣ-концовъ, духъ времени проявляется повсюду въ одномъ и томъ же направленіи.

II. Искусство Германіи и сосѣднихъ съ ней странъ въ позднее средневѣковье.

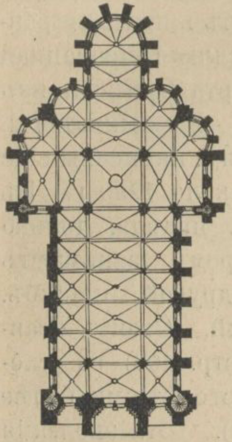
1. Искусство области Рейна съ 1250 по 1400 г.

А. Введеніе. — Готическая архитектура съ 1250 по 1400 г.

Императоръ Фридрихъ II, блестящій Гогенштауфенъ, скончался какъ-разъ въ 1250 г., на далекомъ югѣ, и какъ-разъ въ 1400 г. императоръ Венцеславъ, сынъ короля богемскаго Карла IV, оказавшаго великую услугу развитію духовной жизни въ Имперіи основаніемъ старѣйшаго изъ германскихъ университетовъ, пражскаго, утратилъ нѣмецкій престолъ. Нельзя сказать, чтобы заключающіяся между этими двумя датами полтора столѣтія были временемъ, особенно благопріятнымъ для Германской имперіи. При всемъ томъ, неурядицы и смуты разнаго рода не остановили развитія художественной жизни въ Германіи. Въ резиденціяхъ владѣтельныхъ князей, равно какъ и въ свободныхъ городахъ рейнскаго и шваб-

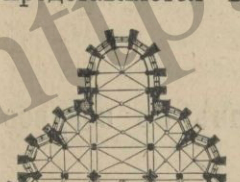
http://leb.kiev.ua/

скаго союзовъ и сѣверно-германскаго ганзейскаго союза, процвѣтала художественная дѣятельность, давшая плоды прежде всего въ области архитектуры. Французская готика въ это время и въ Германіи вышла повсемѣстно побѣдительницей изъ борьбы съ традиціонными формами. Поэтому понятно, что руководящая роль перешла теперь къ рейнскимъ странамъ, ближе другихъ граничившимъ съ Франціей.



Планъ церкви св. Иведа, въ Брэнѣ. По Г. Дегіо.

Мы уже видѣли (см. стр. 275), какъ чрезъ переработку отдѣльныхъ французскихъ готическихъ элементовъ развился въ Германіи самостоятельный, хотя и не творческій, переходный стиль, и какъ архитекторы, учившіеся во Франціи, иногда еще раньше средины XIII столѣтія, пересаживали всю готическую систему въ отдѣльные пункты Германіи, напр., въ Магдебургъ. Въ рейнскихъ странахъ мастера, окончившіе около 1227 г. своды круглой церкви св. Гереона, въ Кёльнѣ, первые подошли очень близко къ высокой готикѣ. Оконные переплеты, какъ доказалъ это Дегіо, заимствованы изъ Суассона. Но церковь Богоматери (Liebfrauenkirche) въ Трирѣ, повидимому, построена позже, чѣмъ полагали до настоящаго времени; по крайней мѣрѣ, до 1250 г. она еще не была окончена. Тѣмъ не менѣе, она остается первой вполнѣ готической церковью въ рейнскихъ странахъ и вообще во всей Германіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ готическая центральная постройка, представляется величайшей рѣдкостью. Прототипомъ для нея послужилъ хоръ изящной ранне-готической церкви св. Иведа, въ Брэнѣ (см. рис. на этой стр.), между Реймсомъ и Парижемъ. Этотъ хоръ въ трирской церкви былъ повторенъ въ обратномъ направленіи на западной сторонѣ трансепта (см. рис. на этой стр.); всѣ четыре вѣтви главнаго креста, образующаго планъ, имѣютъ многоугольное окончаніе, такъ что, какъ снаружи, такъ и внутри, прихотливо-изломанная линія, то выступающая, то вдающаяся во внутрь, обѣгаетъ средокрестіе, надъ которымъ высится сквозная башня. Четыре среднихъ столба расчленены служебными колоннами (см. рис. на стр. 409), восемь круглыхъ столбовъ обхода стройно поднимаются вверхъ, но какъ тѣ, такъ и другіе снабжены еще стержневыми кольцами. Простые еще оконные переплеты скопированы съ переплетовъ оконъ продольнаго корпуса церкви Сенъ-Лежеръ, въ Суассонѣ. Наружной архитектурѣ недостаетъ еще опорныхъ арокъ. И тутъ изъ французскихъ отдѣльныхъ мотивовъ возникло нѣмецкое цѣлое, внутренность котораго принадлежитъ къ числу благороднѣйшихъ созданій готики.



Планъ церкви Богородицы, въ Трирѣ. По Г. Дегіо.

Слѣдующая по времени сооруженія—церковь св. Елисаветы, въ Марбургѣ, строившаяся съ 1235 по 1283 г., но западныя отдѣленія ея продольнаго корпуса и ея фасадъ съ двумя благородными башнями принадлежатъ уже XIV столѣтію. Хоръ и трансептъ этой церкви—ранне-готическіе. Однонефныя крылья трансепта суть точныя повторенія однонефнаго хора, и тотъ и другія имѣютъ многоугольное окончаніе. Продольный корпусъ представляетъ собою трехнефную зальную церковь, но такой видъ онъ получилъ уже впослѣдствіи. Все сооруженіе, въ своемъ цѣломъ, не имѣетъ прототипа; это — чисто нѣмецкое созданіе, благородное и чуждое всякой вычурности.

Внутренность церкви Богородицы въ Трирѣ. По Г. Дегіо.

Медленными, но вѣрными шагами подвигалась впередъ постройка воспѣтаго Гёте и оставшагося съ тѣхъ поръ самымъ любимымъ храмомъ Германіи страсбургскаго собора. Въ сохранившемся его зданіи отражается полная эволюція стилей, отъ романскаго времени до поздне-готическаго; но его отдѣльныя части отличаются высокой законченностью, а все сооруженіе, разсматриваемое въ своемъ цѣломъ, очаровываетъ насъ полетомъ фантазіи, свойственнымъ средневѣковому зодчеству. Около 1250 г. была окончена возведеніемъ западная стѣна трансепта—мастерское произведеніе нѣмецкаго переходнаго стиля (см. стр. 309). Чисто-готическій, базилично-трехнефный продольный корпусъ (см. рис. на стр. 410), галлерея трифоріевъ котораго доведена до оконъ, построенъ между 1250 и 1275 годами. Нѣкоторое сходство въ формахъ съ новой церковью въ Сенъ-Дени, обнаруживаемое этимъ продольнымъ корпусомъ, забывается передъ мощью и ясностью его грандіозныхъ, вполнѣ самостоятельныхъ пропорцій. Западная часть зданія связана съ именемъ знаменитаго зодчаго Эрвина фонъ-Штейнбаха (ум. въ 1318 г.). Главнымъ произведеніемъ Эрвина прежде считался знаменитый

фасадъ, расчлененный на три части, какъ въ вертикальномъ, такъ и въ горизонтальномъ направленіи. Онъ снабженъ тремя порталами и роскошной розой. Не связанные со стѣнами, обильно раздѣланные горбыли покрываютъ ихъ какъ бы кованная рѣшетка. Ажурные фіалы (башенки) и оконные и дверные фронтоны окутываютъ фасадъ, словно кружевная вуаль. Средняя часть третьяго этажа, между нижними ярусами башенъ, — очевидно, позднѣйшее добавленіе. Мы знаемъ теперь, что надъ этимъ фасадомъ трудились одинъ за другимъ три мастера. Дегіо полагаетъ, что Эрвинъ — творецъ самаго красиваго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самаго легкаго и послѣдовательнаго изъ трехъ извѣстныхъ намъ проектовъ фасада, надъ выполненіемъ котораго трудился уже второй по времени мастеръ. Напротивъ того, Морицъ Эйхборнъ старается доказать, что Эрвинъ былъ послѣднимъ и наиболѣе слабымъ изъ всѣхъ трехъ мастеровъ. Но сколько бы они не ограничивали его участіе въ созданіи этого чуда высокой готики, мы все-таки въ правѣ повторить слова Гёте: „Съ той ступени, на которую поднялся Эрвинъ, никто не столкнетъ его. Вотъ его созданіе! Подойдите къ нему и признайте въ немъ выраженіе глубочайшаго чувства правды и красоты пропорцій, порожденнаго сильной, мужественной нѣмецкой душой“. Высокая башня со шпилемъ

Внутренность страсбургскаго собора. Съ фотографіи.

http://...kiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 30. Западный фасадъ Кёльнскаго собора.

По Францу Шмитцу.

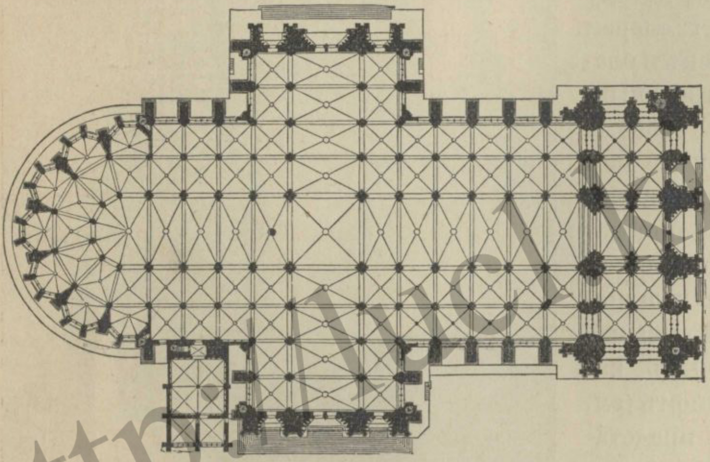
возвышающаяся съ сѣверной стороны фасада и неорганически связанная съ нимъ, сама по себѣ — весьма художественное произведеніе, но принадлежитъ уже XV столѣтію.

Башня фрейбургскаго собора. Съ фотографіи.

Такова же была судьба сооруженія фрейбургскаго собора (см. стр. 309—10), но съ башней ему болѣе посчастливилось. Внутренность начатаго около 1253 года, также базилично-трехнефнаго, готическаго продольнаго корпуса этого собора кажется нѣсколько бѣдной и сухой, потому что ей недостаетъ галлереи трифоріевъ. Роскошенъ и благороденъ хоръ, пристроенный, правда, только въ 1359 г. мастеромъ Іоганномъ изъ Гмунда. Единственная башня надъ благороднымъ притворомъ западнаго фасада, съ ея красивой восьмиугольной нижней частью и ажурнымъ, роскошно украшеннымъ каменной рѣзьбой шпилемъ (см. рис. на этой стр.), представляетъ собою высочайшее, наиболѣе ясное воплощеніе готической идеи въ архитектурѣ башенъ. Эта башня не имѣла равной себѣ въ болѣе раннее время и осталась непревзойденной въ послѣдующія столѣтія.

Со страсбургскимъ и фрейбургскимъ соборами можетъ быть во многихъ отношеніяхъ сопоставлена монастырская церковь въ Вимфенѣ, въ Талѣ, хотя ея архитектура—болѣе французская. Затѣмъ, почти совершенно французской постройкой на нѣмецкой почвѣ можетъ считаться пользующійся всемірной извѣстностью кёльнскій соборъ (табл. 30). Его огромный хоръ, сооруженный между 1248 и 1322 годами, — точная копія хора амьенскаго собора, и небольшія, но продуманныя отступле-

нія его отъ оригинала подтверждаютъ догадку, что мастеръ Гергардъ, строитель этого хора, строилъ также и амьенскій соборъ. Трансептъ и продольный корпусъ, въ которыхъ стиль амьенскаго собора переработанъ въ новомъ духѣ, проектированы, вѣроятно, только около 1322 г. мастеромъ Іоганномъ, который къ этому времени достроилъ хоръ. Трансептъ выдается изъ общаго плана больше, чѣмъ въ амьенскомъ соборѣ, а пятинефный продольный корпусъ болѣе наглядно и ясно, чѣмъ продольный трехнефный корпусъ амьенскаго собора, является подготовкой для перехода къ пятинефному хору (см. рис. на стр. 412). Отдѣльныя формы, болѣе тонкія, заостренныя и стремящіяся болѣе въ высь, напоминаютъ скорѣе детали церкви св. Авдена, въ Руанѣ. До 1450 г. сооруженіе трансепта и продольнаго корпуса подвинулось впередъ мало, но зато была достроена значительная часть западнаго фасада, вѣроятно, еще болѣе поздняго, и гигантскихъ башенъ (см. табл. 30), для которыхъ образцомъ служила башня фрейбургскаго собора. Затѣмъ, зданіе оставалось недостроеннымъ до XIX столѣтія, когда, при помощи найденныхъ старыхъ



Планъ кёльнскаго собора. По Р. Домэ.

плановъ и размѣровъ оконченныхъ частей этого грандіознаго сооруженія, при участіи всего германскаго народа оно было доведено до конца (въ 1880 г.). Въ своемъ нынѣшнемъ видѣ, кёльнскій соборъ — самый большой и самый выдержанный по стилю изо всѣхъ готическихъ соборовъ. Правда, чистота его стиля можетъ быть названа схематической, абстрактной послѣдовательностью и производитъ впечатлѣніе тѣмъ бо́льшей сухости, что XIX вѣкъ, которому принадлежитъ выполненіе бо́льшей части всего зданія, воспринялъ ставшій чуждымъ для него стиль, конечно, болѣе разсудкомъ, чѣмъ чувствомъ. Внутренность собора своею высотой и заостренностью своихъ формъ производитъ почти жуткое впечатлѣніе, а наружные контрфорсы и опорныя арки, примѣненіе которыхъ въ страсбургскомъ соборѣ съ большой трезвостью ограничилось лишь самымъ необходимымъ, встрѣчаются здѣсь въ такомъ изобиліи, что кажется, будто они были изобрѣтены ради ихъ художественнаго эффекта. Современная архитектурная критика обыкновенно относится къ кёльнскому собору сурово, но для непредубѣжденныхъ

друзей искусства высокое величіе этого, стремящагося всѣми своими частями къ небу, хотя въ частностяхъ и сухо-правильнаго храма, будетъ всегда служить источникомъ единственнаго въ своемъ родѣ художественнаго наслажденія.

Прочія роскошныя рейнско-готическія церкви второй половины XIII столѣтія, какъ, напр., цистерціанская церковь въ Альтенбергѣ, непосредственно примыкаютъ къ другимъ французскимъ образцамъ. Но одновременно въ церквахъ нищенствующихъ орденовъ, которыя служили прежде всего для проповѣдниковъ, готическая система была упрощена и схематизирована. Въ церквахъ этого рода трансептъ и башни постоянно отсутствуютъ. На верхнемъ теченіи Рейна онѣ, несмотря на стрѣльчатыя арки, нерѣдко имѣютъ даже плоское покрытіе и уставлены колоннами; таковы, напр., доминиканская церковь въ Констанцѣ и церковь „проповѣдниковъ“ въ Базелѣ, нефъ которой, даже послѣ реставраціи въ 1356 г., сохранилъ плоскій потолокъ. Наоборотъ, на нижнемъ Рейнѣ, церкви нищенствующихъ орденовъ, какъ, напр., церковь доминиканцевъ въ Кобленцѣ и простенькая церковь миноритовъ въ Кёльнѣ, имѣютъ уже сводчатое покрытіе.

Какъ на прямыхъ потомковъ названныхъ нами великихъ созданій рейнской готики, можно указать еще лишь на немногія. Въ хорѣ церкви монастыря св. Виктора, въ Ксантенѣ, мы видимъ повтореніе половины трирской церкви Богоматери. Вліяніе этой послѣдней сказывается особенно въ небольшихъ церквахъ на Мозелѣ. Церковь св. Елисаветы, въ Марбургѣ, служила прототипомъ для цѣлаго ряда гессенскихъ церквей. Всѣ онѣ, какъ и эта церковь,—зальной системы и точно также снабжены трансептомъ, несоотвѣтствующимъ, собственно говоря, принципамъ зальной архитектуры. Изъ церквей этого рода заслуживаютъ упоминанія соборъ въ Альсфельдѣ, монастырскія церкви въ Веттерѣ и Вецларѣ и городская церковь въ Фридбергѣ — церковь зальной системы, отличающаяся цѣломудренной силой и изящной простотой, зданіе, восторженное описаніе котораго сдѣлано его реставраторомъ, Губертомъ Крацомъ. Какъ на боковые, по выраженію Дегіо, побѣги этого стиля, слѣдуетъ указать на церковь св. Николая, во Франкфуртѣ на М., и на церковь св. Стефана, въ Майнцѣ. Продольный корпусъ страсбургскаго собора воспроизведенъ въ продольномъ корпусѣ монастырской церкви въ Маурсмюнстерѣ. Подраженіе хору кёльнскаго собора составляетъ хоръ церкви св. Вита, въ Мюнхенъ-Гладбахѣ. Вліяніе стиля этого собора замѣтно въ прелестной церкви св. Екатерины въ Оппенгеймѣ, хоръ которой, правда, опять-таки восходитъ чрезъ трирскую церковь Богоматери къ церкви св. Иведа въ Брэнѣ. Но важнѣйшее сооруженіе кёльнской школы XIV столѣтія — хоръ ахенскаго собора, съ его гигантскими расписными стеклами, придающими ему видъ легкой стеклянной постройки. Къ этому времени нѣмецкій готическій стиль уже давно пріобрѣлъ значительную самостоятельность.

http://Iuck.kiev.ua/

Изъ свѣтскихъ построекъ высокой готики въ рейнскихъ странахъ сохранились величественныя городскія стѣны, ворота и крѣпостныя башни. Между общественными городскими зданіями и здѣсь главную роль играли ратуши и рынки. Майнцскіе ратуша и рынокъ извѣстны намъ, къ сожалѣнію, только по рисункамъ. Стѣны рынка были зубчатыя, съ угловыми башнями. Его нижній этажъ, какъ почти у всѣхъ выходившихъ на улицу богатыхъ домовъ того времени, былъ безъ оконъ. Трехнефная главная зала въ верхнемъ этажѣ имѣла надъ главными воротами выступъ, повидимому, служившій капеллой. Небольшими подобными выступами въ родѣ фонарей, такъ называемыми „хориками", обыкновенно украшались и лицевые фасады ратушей. Отъ ратушей XIV столѣтія сохранились еще остатки въ Ахенѣ и Кёльнѣ, но кёльнская ратуша была перестроена во времена ренессанса, а ахенская — въ наше время. Большинство гражданскихъ построекъ XII и XIII столѣтія сдѣлались жертвой отличающей XIX столѣтіе страсти къ перестройкѣ старыхъ зданій; однако, въ Ахенѣ сохранился готическій домъ средины XIII вѣка, такъ называемый „Grashaus", который Эссенвейнъ считаетъ куріей графа Ричарда Корнуэльскаго (бывшаго нѣмецкимъ королемъ во время междуцарствія 1257—72 гг). Это небольшое, нарядное зданіе имѣетъ въ залѣ верхняго этажа, надъ тремя стрѣльчатыми окнами съ узорчатыми переплетами, семь тѣсно пристроенныхъ одна къ другой нишъ, въ которыхъ поставлены стутуи семи курфюрстовъ. Образцомъ дворцовыхъ построекъ разсматриваемаго времени могутъ служить залы марбургскаго замка (1288—1311 гг.). Десять крестовыхъ сводовъ двухнефной рыцарской залы поддерживаются четырьмя восьмиугольными столбами; ажурные узорчатые переплеты пяти фасадныхъ оконъ, изъ которыхъ среднее помѣщено въ выступѣ, снабженномъ фронтономъ, еще просты и строги; вся постройка дышитъ благороднымъ величіемъ.

Б. Рейнская пластика съ 1250 по 1400 г.

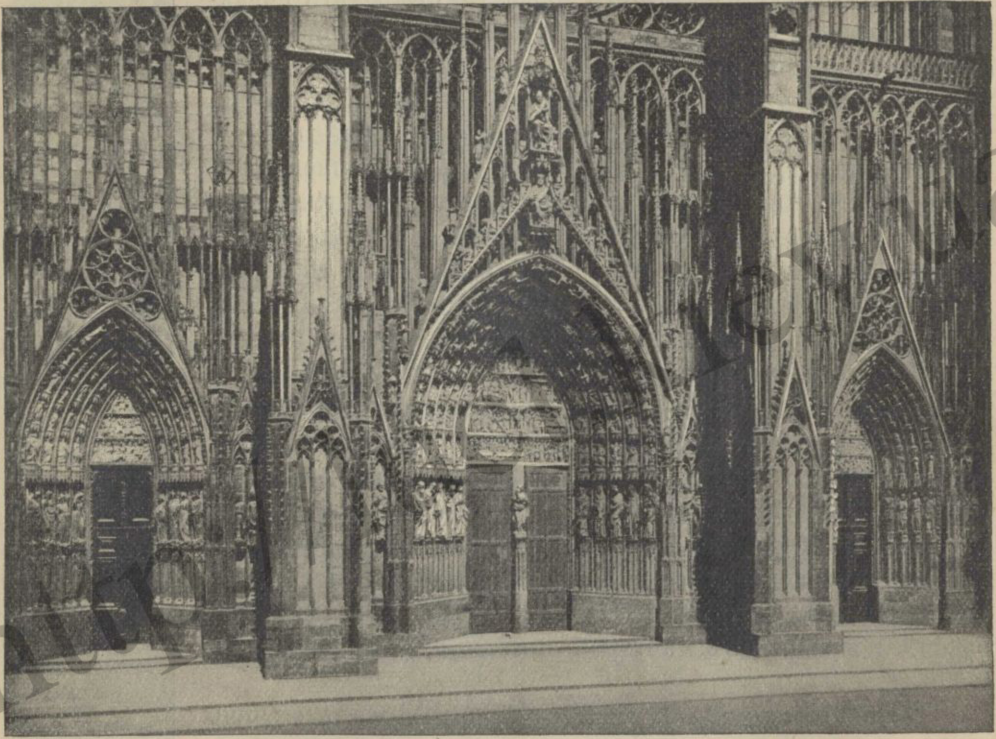
Въ своихъ наиболѣе значительныхъ произведеніяхъ, рейнская монументальная пластика до конца XIII столѣтія была болѣе независима отъ архитектуры, чѣмъ французская; будучи переселена на нѣмецкую почву изъ Франціи, она въ большинствѣ случаевъ скоро освободилась отъ опеки своей французской матери. Наиболѣе важное значеніе въ развитіи верхне-рейнской пластики, какъ признаютъ теперь, имѣли скульптуры западнаго портала и притвора фрейбургскаго собора, исполненныя, по предположенію Морица Эйхборна, между 1260 и 1275 гг., и сочиненныя, вѣроятно, доминиканцами. Скульптуры, помѣщенныя въ тимпанѣ, на архивольтахъ и на боковыхъ стѣнкахъ портала, изображаютъ, въ духѣ доминиканской философіи, событія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ — все ученіе о Грѣхопаденіи и Искупленіи, отъ Сотворенія міра до Страшнаго Суда. На междудверномъ столбѣ

портала стоитъ изваяніе Богоматери съ Младенцемъ (см. рис. на этой стр.); 28 фигуръ, въ натуральную величину, поставлены подъ балдахинами во внутренности притвора у сѣверной, южной и западной стѣнъ, подъ красивыми глухими аркадами. Крайнія мѣста, у самаго входа въ притворъ, занимаютъ аллегорическія фигуры Церкви и Синагоги, обращенныя одна къ другой. Въ скульптурахъ собственно притвора противопоставлены другъ другу, напр., Спаситель и „Князь міра", пять мудрыхъ и пять неразумныхъ дѣвъ, семь наукъ и семь ветхозавѣтныхъ лицъ. По стилю, эти изваянія, изображающія борьбу силъ тьмы съ побѣдоноснымъ свѣтомъ Церкви, принадлежатъ къ числу наиболѣе самостоятельныхъ созданій средневѣковаго нѣмецкаго искусства. Преобладающій типъ головы, который имѣетъ также Мадонна, — типъ, характеризуемый грушевидной формой лица, выдающимися скуловыми и надглазными костями, тонкимъ носомъ, выдающимся впередъ подбородкомъ и принужденно-улыбающимися губами, своеобразенъ въ высшей степени. Тѣло и драпировки мѣстами моделированы еще жестко и неувѣренно. Не подлежитъ сомнѣнію, что эти фигуры изваяны изъ камня разными мастерами, хотя ихъ первоначальныя модели принадлежали одному скульптору; но глубокое чувство, вложенное въ главныя фигуры, сообщаетъ всему произведенію цѣлостность и художественность. Въ противоположность Мадоннѣ притвора, Мадонна, помѣщенная на косякѣ дверей во внутренности собора (около 1280 г.), отличается болѣе мягкими чертами, болѣе живой улыбкой и изогнутой позой, посредствомъ которой выражается „готическій изгибъ".

Мадонна на внѣшнемъ междудверномъ столбѣ во фрейбургскомъ соборѣ. Съ фотографіи.

Знаменитый страсбургскій западный фасадъ (см. рис. на стр. 416) надо, на основаніи стиля его скульптуръ, разсматривать, какъ продолженіе фрейбургскаго притвора, отчасти какъ подражаніе ему. Скульптурныя изображенія трехъ западныхъ порталовъ, принадлежащія концу XIII столѣтія, своею совокупностью иллюстрируютъ снова все содержаніе схоластической философіи и церковной догматики. И здѣсь, на среднемъ столбѣ главнаго портала, помѣщено изваяніе Богоматери съ Младенцемъ-Христомъ на-рукахъ, господствующее надъ всѣмъ цикломъ изображеній. По изслѣдованію Мейера-Эльтона, лучше другихъ сохранились большія статуи въ нишахъ боковыхъ стѣнокъ порталовъ и на прилегающихъ къ нимъ частяхъ фасадной стѣны. Въ среднемъ порталѣ, у самыхъ дверей, стоятъ статуи одной изъ сивиллъ и одного изъ ветхозавѣтныхъ царей-пророковъ; остальныя двѣнадцать нишъ заполнены величавыми фи-

гурами пророковъ. Въ сѣверномъ боковомъ порталѣ на тѣхъ же мѣстахъ помѣщены изображенія двѣнадцати добродѣтелей, попирающихъ своими стопами пороки. Въ южномъ порталѣ изображены: слѣва, „Князь міра“, какъ соблазнитель, съ пятью неразумными дѣвами, справа — Христосъ, какъ искупитель, съ пятью мудрыми дѣвами. Въ рельефахъ тимпановъ, по большей части подновленныхъ, представлена исторія Грѣхопаденія и Искупленія. Стилистическое развитіе всѣхъ этихъ скульптуръ, прослѣженное Морицомъ Эйхборномъ, начинается съ



Три западныхъ портала страсбургскаго собора. Съ фотографіи.

южнаго портала, большинство статуй котораго можетъ быть произведено непосредственно отъ фрейбургскихъ скульптуръ. Реймское вліяніе, на ряду съ фрейбургскимъ, замѣтно лишь въ двухъ первыхъ фигурахъ неразумныхъ дѣвъ, которыя, вмѣстѣ съ нѣкоторыми статуями добродѣтелей въ сѣверномъ порталѣ, суть наиболѣе обработанныя изъ всего этого ряда изваяній. Другія статуи добродѣтелей въ сѣверномъ порталѣ уже вполнѣ самостоятельны по стилю: ихъ головы меньше, пальцы тоньше, драпировки свободнѣе и шире, но ихъ позы имѣютъ „готическій изгибъ“, впрочемъ, замѣтный уже въ нѣкоторыхъ статуяхъ евангельскихъ дѣвъ на южномъ порталѣ. Совсѣмъ манерны, несмотря на меньшую изогнутость своихъ позъ, фигуры пророковъ въ главномъ порталѣ. Въ ихъ лицахъ замѣтно стремленіе къ рѣзкой, отчетливой моделировкѣ подробно-

стей, что, однако, не придаетъ ихъ экспрессіи бо́льшей оживленности и индивидуальности. Мало-по-малу и въ нѣмецкой пластикѣ начинаетъ сильнѣе сказываться зависимость отъ архитектурныхъ формъ, и въ ней, приспособленіе къ отдѣльнымъ элементамъ зданія, какъ ни похвально оно само по себѣ, начинаетъ стѣснять свободу скульптурнаго стиля.

Насколько поверхностнымъ становится фрейбургскій стиль въ XIV столѣтіи, показываютъ его отголоски въ позднѣйшихъ скульптурахъ самаго фрейбургскаго собора, западнаго фасада базельскаго собора и двойныхъ порталовъ церкви въ Таннѣ, въ Эльзасѣ. Оживленныя черты сохраняютъ еще рельефы фрейбургскаго сѣвернаго портала, изображающіе Твореніе міра, но при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи можно замѣтить, что здѣсь уже все сведено къ поверхностной ловкости.

На среднемъ и нижнемъ Рейнѣ развитіе пластики въ разсматриваемую эпоху движется въ томъ же направленіи, хотя нѣсколько иными путями. На первое мѣсто слѣдуетъ поставить здѣсь скульптуры западнаго и сѣвернаго порталовъ церкви Богоматери, въ Трирѣ, исполненныя скорѣе позже, чѣмъ раньше 1250 года. Великолѣпна архитектура циркульноарочнаго западнаго портала этой церкви, со стройными фигурами святыхъ, которыми увѣнчаны контрфорсы по обѣимъ его сторонамъ; удивительно тщательно въ отдѣльности выполнены изображенія въ тимпанѣ надъ этимъ порталомъ, представляющія эпизоды изъ юности Спасителя. Хотя эти изображенія плохо размѣщены въ полукругѣ, но искусство ихъ исполненія, въ противоположность фрейбургской пластикѣ, кажется болѣе французскимъ, чѣмъ нѣмецкимъ; Клеменъ называетъ его даже „чистѣйшимъ искусствомъ Иль-де-Франса“. Смѣлѣе и самостоятельнѣе — скульптурное украшеніе сѣвернаго, меньшаго по размѣрамъ портала названной церкви. Скульптуры монастырской церкви Вимпфена, въ Талѣ, кажутся ремесленными копіями съ французскихъ произведеній. Нѣсколько свѣжѣе и самостоятельнѣе изображенія въ южномъ порталѣ майнцскаго собора и въ порталахъ монастырской церкви въ Вецларѣ (около 1336 г.). По крайней мѣрѣ Мадонна на столбѣ западнаго портала, несмотря на свой готическій изгибъ и поздне-готическую улыбку, представляетъ собою фигуру, еще полную благородства и граціи. Наконецъ, характеристичны для поздняго времени ихъ возникновенія скульптурныя произведенія кёльнскаго собора. Мраморный рельефъ надъ главнымъ алтаремъ (1349 г.), изображающій Небесное Коронованіе Богородицы и двѣнадцать апостоловъ, изваянъ нѣсколько вяло; зато восхитительны стройные ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ надъ балдахинами. Въ своемъ родѣ прелестны также фигуры, величиною больше, чѣмъ въ натуру, Спасителя, Богоматери и двѣнадцати апостоловъ, помѣщенныя на столбахъ хора и исполненныя между 1349 и 1361 гг. Уже одно то, что мѣстами сохранилась на нихъ старинная раскраска, придаетъ имъ большой интересъ. Впрочемъ, ихъ изогнутыя позы слишкомъ изысканны, а смиренное вы-

http://rucl.kiev.ua/

раженіе ихъ лицъ довольно слащаво; тѣмъ не менѣе, тщательное, почти натуралистическое выполненіе деталей, на ряду съ идеалистичной, типичной трактовкой лицъ, свидѣтельствуетъ объ успѣхахъ, достигнутыхъ искусствомъ въ то время.

Въ нѣкоторомъ отношеніи еще поучительнѣе, чѣмъ высоко-готическая монументальная скульптура, надгробная пластика тѣхъ мѣстностей, о которыхъ мы говоримъ. Нѣмецкое портретное искусство около 1250 г. было индивидуальнымъ въ смыслѣ художественнаго своеобразія; только послѣ 1400 г. оно стало индивидуальнымъ въ смыслѣ передачи всѣхъ характеристичныхъ чертъ изображаемыхъ лицъ. Это измѣненіе стиля происходило постепенно въ теченіе означенныхъ полутора столѣтій. Дѣйствительно выдающееся, имѣющее непреходящую важность появляется въ это время только какъ исключеніе. Около средины XIII столѣтія, составляющей и въ разсматриваемомъ отношеніи границу, въ надписяхъ преобладаютъ простыя большія романскія буквы; съ 1250 г. ихъ мѣсто заступаютъ большія готическія буквы, а съ 1350 г. мелкія. До 1300 г. украшенныя портретными изваяніями каменныя плиты лежатъ на полу или на саркофагахъ; съ этого времени, по недостатку мѣста въ церквахъ, такія плиты часто ставятся у стѣнъ, въ вертикальномъ положеніи. Идеалистическій стиль высоко-готической эпохи мы находимъ, между прочимъ, въ нѣкоторыхъ надгробныхъ плитахъ XIII столѣтія: въ майнцкомъ соборѣ, напр., въ суровомъ памятникѣ архіепископа Зигфрида III (ум. въ 1249 г.), гдѣ, рядомъ съ умершимъ, изображены, въ меньшемъ видѣ, два коронованные имъ короля, и въ памятникѣ ландграфа тюрингенскаго Конрада (ум. въ 1245 г.), гросмейстера нѣмецкаго ордена, находящемся въ церкви св. Елизаветы, въ Марбургѣ. На рубежѣ XIII и XIV столѣтій исполнена благородная фигура императора Рудольфа Габсбургскаго (ум. въ 1291 году) украшающая собою его надгробный камень въ криптѣ шпейерскаго собора Въ этомъ изваяніи тѣло трактовано еще въ идеалистичномъ стилѣ, но черты лица уже выполнены мягко, и въ нихъ много жизни. Въ теченіе XIV столѣтія портретныя надгробныя изваянія множатся повсюду, портретное сходство становится все болѣе точнымъ, детали обрабатываются все съ бо́льшей и бо́льшей тщательностью. Въ верхней области Рейна заслуживаютъ быть упомянутыми произведенія страсбургскаго мастера Вёльфелина фонъ-Руфаха, а именно, въ церкви св. Вильгельма, въ Страсбургѣ, двойная гробница графовъ Филиппа и Ульриха фонъ-Вердовъ (ум. въ 1332 и въ 1342 гг.) и, въ монастырѣ Лихтенталь, близъ Бадена, благородный памятникъ маркграфини Ирменгарды, основательницы этого монастыря (ум. въ 1360 г.). На среднемъ Рейнѣ достойны вниманія: въ майнцкомъ соборѣ — надгробный камень архіепископа Петра фонъ-Аспельта (ум. въ 1320 г.) съ тремя изображенными въ меньшемъ размѣрѣ королями, которыхъ онъ короновалъ, главнымъ же образомъ—памятникъ архіепископа Конрада фонъ-Вейнсберга (ум. въ 1396 г.), по своему об-

щему характеру еще поздне-готическій, но ярко-индивидуальный по трактовкѣ головы (см. рис. на этой стр.). На нижнемъ Рейнѣ, готическая надгробная пластика котораго изслѣдована Клеменомъ болѣе детально въ отношеніи стиля, чѣмъ это возможно здѣсь для насъ, замѣчателенъ въ кёльнскомъ соборѣ — памятникъ архіепископа Энгельберта III (ум. въ 1368 г.); боковыя стѣнки его саркофага украшены тщательно-сработанными, граціозными по замыслу статуэтками; стараются усмотрѣть здѣсь бургундско-нидерландское вліяніе, но характеръ этого произведенія — совершенно нѣмецкій.

Надгробный памятникъ архіепископа Конрада фонъ-Вейнсберга въ майнцскомъ соборѣ. Съ фотографіи Кроста, въ Майнцѣ.

Изъ произведеній деревянной скульптуры все болѣе и болѣе возрастающее значеніе пріобрѣтаютъ теперь рѣзныя хоровыя скамьи, которыя относительно нижняго Рейна можно изучить, начиная со скамей изъ Альтенберга (1287 г.), въ берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ, до скамей ксантенскаго собора (1300 г.), замѣчательныхъ по ихъ роскошнымъ арабескамъ, оживленнымъ всевозможными мотивами животнаго орнамента, и до скамей кёльнскаго собора (1330 г.) съ ихъ попеременно патетическими и шутливыми скульптурами. Слѣдуетъ упомянуть еще о скамьяхъ хора церкви св. Гереона, въ Кёльнѣ, боковыя стѣнки которыхъ украшены удивительно стройными, тонкими и стильными фигурами св. Гереона и св. Елены.

Съ XIV вѣка появляются на Рейнѣ деревянные рѣзные алтари, игравшіе столь важную роль въ нѣмецкомъ искусствѣ XV и первыхъ десятилѣтій XVI столѣтія. Къ числу древнѣйшихъ сохранившихся произведеній этого рода принадлежитъ главный алтарь монастырской церкви въ Обервезелѣ (1331 г.). Правда, украшающія его, поставленныя въ нишахъ священныя лица Ветхаго и Новаго Завѣтовъ еще не имѣютъ внѣшней связи между собой; небольшія, обильно раскрашенныя и позолоченныя фигуры, хотя еще нѣсколько безжизненны, однако, эффектны, и ихъ осанка полна достоинства.

Нѣмецкая пластика литыхъ изъ бронзы издѣлій въ тѣ полтораста лѣтъ, о которыхъ идетъ рѣчь, шла назадъ. Тѣмъ не менѣе, изъ средне-рейнскихъ произведеній этого рода должно отмѣтить отлитую, какъ видно по надписи на ней, въ 1279 г. мастеромъ Экардомъ изъ Вормса, купель вюрцбургскаго собора, орнаментальныя формы которой указываютъ на переходъ мотивовъ архитектуры на предметы утвари, тогда какъ восемь рельефовъ этой купели на сюжеты изъ земной жизни Спасителя отличаются чистотой формъ и свободой движеній, свойственными цвѣтущей

порѣ готическаго стиля. Наиболѣе замѣчательное нижне-рейнское литое изъ бронзы скульптурное произведеніе конца XIV вѣка (едва ли оно принадлежитъ, какъ полагаютъ нѣкоторые, уже XV столѣтію) — красивый надгробный памятникъ архіепископа Конрада фонъ-Гохштадена, въ кёльнскомъ соборѣ. Эта великолѣпная лежачая фигура драпирована спокойно и просто; ея голова, при вполнѣ свободной техникѣ, поражаетъ тонко-схваченнымъ портретнымъ сходствомъ.

Нѣмецкое золотыхъ дѣлъ мастерство разсматриваемаго времени, благодаря возраставшему богатству владѣтельныхъ особъ, рыцарей и горожанъ, получило гораздо болѣе широкое, чѣмъ прежде, поле для своего примѣненія. Формы готическаго зодчества были перенесены — когда это представлялось удобнымъ, съ готической конструкціей, а въ прочихъ случаяхъ безъ нея — въ золотую и серебряную столовую и церковную утварь. Орнаментація и здѣсь состояла отчасти изъ собственно архитектурныхъ формъ, отчасти изъ болѣе или менѣе стилизированныхъ новыхъ лиственныхъ или цвѣточныхъ мотивовъ, отчасти изъ человѣческихъ или животныхъ фигуръ, которыя теперь нерѣдко были умышленно представляемы въ фантастическомъ, юмористическомъ или сатирическомъ видѣ. Что касается до мощехранительницъ, то лишь немногія изъ нихъ исполнены въ этомъ новомъ стилѣ. Неизвѣстно, рейнскаго ли, или нерейнскаго происхожденія мощехранительница XIV столѣтія въ церкви св. Іоанна, въ Оснабрюкѣ, имѣющая форму готической капеллы. Несомнѣнно рейнская работа — пластически выполненный реликвіарій св. Симеона, въ ахенскомъ соборѣ, съ изображеніемъ Младенца-Іисуса во храмѣ, стоящій на столѣ, на которомъ стоитъ также ваза изъ оникса; позы фигуръ—свободныя и подвижныя, въ стилѣ XIV столѣтія. Изъ мощехранительницъ, имѣющихъ форму головы, сюда относятся серебряный бюстъ св. Корнелія, въ бывшей аббатской церкви въ Корнели-Мюнстерѣ. Эта голова, выполненная въ высшей степени натуралистично, хотя и нѣсколько жестко, явственно представляетъ собою переходъ къ манерѣ XV столѣтія.

B. Рейнская живопись съ 1250 по 1400 г.

Исторія нѣмецкой живописи разсматриваемаго нами времени занимаетъ видное мѣсто въ общей исторіи искусства. Въ теченіе перваго пятидесятилѣтія она постепенно освобождается отъ безпокойнаго угловатаго контурнаго стиля, въ который выродилась она къ концу романской эпохи (см. стр. 314), чтобы перейти къ болѣе живой и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе спокойной, хотя все еще символически-стильной манерѣ готической живописи. Въ первой половинѣ XIV столѣтія нѣмецкая живопись, при всемъ изяществѣ и благородствѣ формъ, держится вообще плоской контурной техники, и только постепенно приходитъ къ болѣе живописному распредѣленію свѣта и тѣни и къ лучшему пониманію перспективы. При этомъ нельзя отрицать въ нѣкоторыхъ случаяхъ

http://tuel.kiev.ua/

наличность итальянскаго влiянiя. Францiя, Бургундiя и Нидерланды въ развитiи живописнаго стиля также шли впереди Германiи, которая, слѣдуя за ними, все-таки сохраняла свою художественную самостоятельность. Кругъ изображаемыхъ сюжетовъ замѣтно расширялся. Имена отдѣльныхъ мастеровъ и тутъ постепенно все болѣе и болѣе выдѣляются изъ общей среды. За исключенiемъ Италiи, ни въ одной европейской странѣ не сохранилось столь многихъ произведенiй поздней средневѣковой живописи, какъ въ Германiи. Новый свѣтъ на рейнскую живопись разсматриваемаго времени пролили въ особенности, изслѣдованiя Аус'мъ-Верта, Шейблера, Альденгофена, Клемена и Фирменихъ-Рихарца. Въ области Рейна, какъ и вездѣ, готическiй архитектурный стиль значительно повлiялъ на сокращенiе церковной стѣнной живописи, поэтому, вновь появившiяся декоративныя росписи, отвѣчающiя задачѣ оживлять архитектурные мотивы, дошли до насъ въ бо́льшемъ количествѣ, чѣмъ потолочныя и стѣнныя картины, которыя все же удержали за собой мѣстечко то тутъ, то тамъ. Остатки старыхъ церковныхъ росписей разсматриваемаго времени были открыты какъ на верхнемъ теченiи Рейна, такъ и на среднемъ и нижнемъ: въ Базелѣ, Фрейбургѣ, Линдау, въ Трирѣ и Лимбургѣ, въ Боппардѣ и Нидеггенѣ. Но всѣ мѣстныя школы превосходила тогда кёльнская. Кёльнъ принадлежитъ уже въ XIV столѣтiи къ узловымъ пунктамъ мiровой торговли. Съ началомъ постройки его грандiознаго собора открылся просторъ для живописи, правда, болѣе для станковой, чѣмъ для стѣнной. Стиль угловато-изломанныхъ драпировокъ съ развѣвающимися складками, знакомый намъ по церкви св. Гереона (см. стр. 319—20), повторяется еще во второй половинѣ XIII столѣтiя въ потолочныхъ фрескахъ „церкви“ Богородицы въ Лискирхенѣ, въ Кёльнѣ, изображающихъ въ яркихъ краскахъ, на синемъ фонѣ, ветхозавѣтныя и новозавѣтныя событiя. Спокойнѣе линiи, стройнѣе фигуры, оживленнѣе мотивы движенiй въ написанныхъ также на синемъ фонѣ и принадлежащихъ концу XIII столѣтiя фрескахъ на сюжеты изъ земной жизни Спасителя и житiя св. Цецилiи, въ алтарной части церкви св. Цецилiи, въ Кёльнѣ. Новый, идеально-типическiй языкъ формъ начала XIV столѣтiя мы находимъ въ торжественномъ изображенiи Христа во славѣ (Majestät) въ хоровой нишѣ браувейлерской церкви; въ томъ же стилѣ былъ выполненъ длинный рядъ стѣнныхъ и потолочныхъ фресокъ церкви въ Рамерсдорфѣ, въ Зибенгебирге, сохранившихся для насъ только въ акварельныхъ копiяхъ берлинскаго кабинета эстамповъ. Здѣсь былъ представленъ полный циклъ христiанскихъ изображенiй. Радость и горе уже отражались какъ въ жестахъ изображаемыхъ фигуръ, такъ и въ экспрессiи ихъ лицъ. Но наиболѣе замѣчательная нижнерейнская живопись первой половины XIV столѣтiя, сохранившаяся только потому, что была обыкновенно завѣшана коврами, украшаетъ внутреннiя стѣны загородокъ хора въ кёльнскомъ соборѣ. Эта живопись должна была соперничать съ архитектоническимъ расчлененiемъ и съ красочнымъ великолѣпiемъ оконъ

http://lucl.kiev.ua/

хора. И дѣйствительно, какъ сцены, такъ и отдѣльныя фигуры размѣщены въ написанныхъ золотомъ двуярусныхъ готическихъ аркадахъ на цвѣтномъ ковровомъ фонѣ. Эта живопись выполнена прочными красками „a tempera“ на мѣловомъ грунтѣ. На сѣверной сторонѣ изображены сцены изъ житія свв. апп. Петра и Павла и св. Сильвестра. На южной сторонѣ— отличающіяся лучшими формами и красками — житіе Пресв. Дѣвы и трехъ волхвовъ). Стройныя, гибкія фигуры нарисованы еще безъ полнаго сознанія строенія тѣла, душевное состояніе передано преимущественно посредствомъ жестовъ, тѣмъ не менѣе, въ лицахъ проведено явственное различіе между типами молодыхъ и старцевъ, добрыхъ и злыхъ, мудрыхъ и неразумныхъ; свѣтъ и тѣни почти также тщательно распредѣлены не только на драпировкахъ, но и на лицахъ, посредствомъ бѣлыхъ бликовъ. Послѣдней четверти XIV столѣтія принадлежитъ изображеніе Распятія надъ гробницей архіепископа Куно въ церкви св. Кастора, въ Кобленцѣ. Готическій изгибъ здѣсь едва замѣтенъ; стараніе передать душевныя движенія проглядываетъ въ фигурахъ Богородицы и Іоанна. Къ самому концу XIV столѣтія относится большое Распятіе на красномъ фонѣ въ ризницѣ церкви св. Северина въ Кёльнѣ. Здѣсь уже виденъ весь успѣхъ, достигнутый кёльнской станковой живописью въ школѣ мастера Вильгельма (см. стр. 426).

Свѣтская стѣнная живопись пострадала отъ готическаго зодчества, разумѣется, меньше, чѣмъ церковная. Въ зàмкахъ и гражданскихъ зданіяхъ она имѣла въ своемъ распоряженіи многочисленныя стѣнныя поверхности. Но отъ всего этого сохранилось очень немногое и притомъ больше на верхнемъ Рейнѣ, чѣмъ на нижнемъ. Наиболѣе замѣчательна питейная комната въ „зубчатомъ домѣ“ въ Дисенгофенѣ, стѣнопись которой издана Дурреромъ и Вегели. Картины, иллюстрирующія „Забавную повѣсть о фіалкѣ“ Нейдгарта, напоминаютъ фрески на сюжеты изъ „Ивейна“ въ Шмалькальденѣ въ Гессенскомъ дворцѣ (см. стр. 293).

Зато верхній и нижній Рейнъ не уступали другъ другу по части церковной живописи на стеклѣ. Измѣненіе въ языкѣ формъ происходитъ въ ней медленнѣе, чѣмъ въ стѣнописи или въ станковой живописи и до конца XIV столѣтія, она остается вѣрной изогнутымъ готическимъ фигурамъ. Серебряный „художественный желтый“ цвѣтъ (см. стр. 375) въ теченіе всей этой эпохи употребляется въ Германіи впервые скупо; къ тому же въ XIV столѣтіи можно замѣтить бóльшее примѣненіе штриховки, какъ параллельными, такъ и сѣтчатыми чертами, причемъ оттѣняемыя части не измѣняютъ своей первоначальной окраски. На верхнемъ Рейнѣ произведеніями живописи на стеклѣ всего богаче Эльзасъ, расписныя стекла котораго превосходно изданы Робертомъ Брукомъ. Въ страсбургскомъ соборѣ можно прослѣдить полную эволюцію ихъ стиля. Первымъ, въ полномъ смыслѣ „готическимъ“ окномъ считается здѣсь ближайшее къ хору окно въ сѣверномъ крылѣ трансепта. Оно изготовлено, вѣроятно, около 1260 г. Его изображенія, помѣщенныя внутри роскошно

http://lib.kiev.ua/

написанной архитектуры, представляютъ внизу св. Іоанна Крестителя, вверху сидящую на престолѣ Царицу Небесную съ Младенцемъ. Пурпурная мантія на синей подкладкѣ образуетъ съ желтымъ нѣжнымъ одѣяніемъ Богоматери великолѣпное сочетаніе тоновъ. Въ направленіи съ востока на западъ окна сѣверной стѣны продольнаго корпуса въ первой половинѣ XIV столѣтія постепенно украшались фигурами епископовъ и королей, позы которыхъ становились все болѣе и болѣе жеманными, а окна южной стѣны—фигурами святыхъ женъ, въ такомъ же родѣ. Срединѣ XIV столѣтія принадлежатъ шесть оконъ капеллы св. Екатерины, изготовленныя мастеромъ Іоганномъ изъ Кирхгейма. Характерныя сѣдобородыя фигуры апостоловъ полны суровой важности, но ихъ драпировки уже показываютъ мягкій, плавный стиль того времени. Эти типичныя изображенія проникнуты величавымъ достоинствомъ. Съ своей наиболѣе манерной стороны стиль второй половины XIV столѣтія является въ западномъ окнѣ сѣверной стѣны продольнаго корпуса съ изображеніемъ борьбы добродѣтелей съ пороками. Окна башни были украшены библейскими и символическими композиціями, помѣщенными въ медальонахъ только около 1400 г.; въ нихъ можно замѣтить достигнутый къ тому времени успѣхъ болѣе натуральной передачи нагого тѣла.

Большой извѣстностью пользуется также рядъ оконъ въ церкви св. Флоренція, въ Нидеръ-Гаслахѣ, въ Эльзасѣ. Девять узкихъ оконъ хора, изъ которыхъ среднее было исполнено около 1260 г., а остальныя — въ слѣдующія затѣмъ ближайшія десятилѣтія, украшены фигурами святыхъ и стоящихъ у ихъ ногъ колѣнопреклоненныхъ жертвователей. Столѣтіемъ позже изготовлены высокія окна боковыхъ нефовъ съ изображеніями изъ священной исторіи и изъ житій святыхъ. Искусно расположенныя и живыя по колориту, эти изображенія, конечно, также и въ рисункѣ, обнаруживаютъ успѣхи своего времени. Это послѣднее усовершенствованіе, впрочемъ, нельзя считать за прогрессъ стиля живописи на стеклѣ, которому свойственъ плоскій ковровый рисунокъ. Окна фрейбургскаго собора, бытовыя побочныя изображенія которыхъ интересны съ точки зрѣнія содержанія, исполнены также въ свободномъ стилѣ XIV столѣтія. Въ области средняго Рейна, церкви св. Елисаветы, въ Марбургѣ и св. Екатерины въ Опенгеймѣ обладаютъ большимъ числомъ (правда, лишь отчасти заполненныхъ фигурными изображеніями) расписныхъ стеколъ, принадлежащихъ нѣсколько болѣе раннему времени.

На нижнемъ Рейнѣ живопись оконъ альтенбергскаго собора наглядно знакомитъ насъ съ развитіемъ цистерціанскаго стиля съ конца XIII по конецъ XIV столѣтія. Это развитіе заканчивается большимъ восьмичастнымъ западнымъ окномъ, фигуры котораго, написанныя въ сѣрыхъ тонахъ и мѣстами оживленныя „сребро-желтымъ цвѣтомъ“, рѣзко выдѣляются на яркомъ цвѣтномъ фонѣ. Въ Мюнхенъ-Гладбахѣ старая церковь бенедиктинскаго аббатства обладаетъ великолѣпнымъ окномъ

послѣдней трети XIII столѣтія. Его ветхозавѣтныя и параллельныя съ ними новозавѣтныя изображенія заканчиваются помѣщенной въ розѣ картиной Страшнаго Суда, на огненнокрасномъ фонѣ. Ксантенскій соборъ владѣетъ расписными стеклами второй половины XIII и конца XIV столѣтія; особенно славится позднее окно сѣверной стѣны, съ прозрачными, составленными изъ кусковъ бѣлаго стекла фигурами святыхъ на густо-красочныхъ фонахъ.

Въ кёльнскомъ соборѣ пятнадцать верхнихъ оконъ хора принадлежатъ къ самымъ великолѣпнымъ и наиболѣе чистымъ по стилю произведеніямъ первой четверти XIV столѣтія. На семи боковыхъ окнахъ, съ каждой стороны, ниже ковровыхъ узоровъ представленъ двойной рядъ іудейскихъ царей, стоящихъ подъ балдахинами въ традиціонной стильной позѣ, съ замѣтно свѣшивающимися впередъ ступнями ногъ. Среднее окно, изображающее Поклоненіе волхвовъ, по стильности позъ и по роскоши колорита, уступаетъ лишь такому же изображенію на среднемъ окнѣ находящейся внизу капеллы „трехъ царей“. Для украшенія церковныхъ и свѣтскихъ зданій этой эпохи служили въ Германіи, какъ во Франціи и Фландріи, дорогія т к а н и и вышивки. Къ великолѣпнымъ образцамъ этого искусства, принадлежатъ, напр., три вышивки по полотну въ браунфельскомъ замкѣ, изъ которыхъ первая, изображающая внутри четырехлепестковыхъ обрамленій библейскія событія и сцены изъ житія святыхъ, относится еще къ XIII столѣтію, а также — покровъ аналоя въ ксантенскомъ соборѣ XIV столѣтія, съ его священными изображеніями въ обвитыхъ цвѣтами круглыхъ и четырехлепестковыхъ рамкахъ.

Исторія рейнской с т а н к о в о й ж и в о п и с и за разсматриваемое время приковываетъ наше вниманіе къ Кёльну. Кёльнъ, Нюрнбергъ и Прага — три нѣмецкихъ города, славящіеся тѣмъ, что еще въ XIV столѣтіи они обладали собственными школами живописи. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что изъ этихъ школъ наибольшее значеніе имѣетъ к ё л ь н с к а я, съ которой насъ знакомятъ, главнымъ образомъ, изслѣдованія Шейблера, Альденгофена и Фирменихъ-Рихарца. Менѣе ясно, указала ли Кёльну пути Прага, гдѣ развитіе станковой живописи началось нѣсколько раньше и происходило, очевидно, подъ итальянскимъ вліяніямъ, или направленіе кёльнской школы опредѣлилось воздѣйствіями итальянскаго искусства, которыя могли проникать также черезъ Авиньонъ и Бургундію; или, наконецъ, въ высшей степени — одухотворенная, нѣжная и, несмотря на то, постепенно все болѣе и болѣе выигрывавшая въ натуралистической силѣ и живописномъ умѣніи живопись на золотомъ фонѣ, кёльнской школы XIV столѣтія, развилась въ Кёльнѣ самостоятельно, подъ вліяніемъ духа времени, протягивавшаго тонкія нити изъ страны въ страну, и нѣмецкой глубины чувства, проникавшей всѣ ея творенія. Пока не распутаны всѣ нити этого стилистическаго развитія, мы не можемъ утверждать, чтобы на кёльнскую школу непосредственно вліяли иностранныя школы. Не забудемъ, что еще въ

предшествующую эпоху станковая живопись процвѣтала въ сосѣдней Вестфаліи (см. стр. 293).

Еще въ ремесленномъ стилѣ первой половины XIV столѣтія исполненъ небольшой алтарный складень кёльнскаго музея (№ 1), съ изображеніемъ Распятія. Фигуры длинны и безжизненны, движенія просты, но угловаты, написаны еще въ свойственномъ готической живописи калиграфическомъ стилѣ, при всемъ томъ внутри контуровъ уже видны намеки на моделлировку коричневыми тѣнями и бѣлыми бликами. Болѣе зрѣлымъ въ художественномъ отношеніи представляется диптихъ берлинскаго музея, относящійся ко второй половинѣ XIV столѣтія. На одной половинѣ этого диптиха изображена Богоматерь съ Младенцемъ, на другой — Распятіе. Но все мастерство кёльнской школы конца XIV столѣтія является въ запрестольномъ образѣ главнаго алтаря кёльнскаго собора, находившемся прежде въ церкви св. Клары. Это украшеніе алтаря св. Клары состоитъ изъ рѣзныхъ скульптуръ и живописныхъ створокъ. Когда закрыта только внутренняя пара створокъ, взорамъ молящихся представляются два параллельныхъ ряда изображеній, въ каждомъ рядѣ по двѣнадцати картинъ на золотомъ фонѣ внутри обрамленій въ видѣ стрѣльчатыхъ арокъ. Двѣнадцать нижнихъ картинъ изображаютъ эпизоды юности Спасителя, двѣнадцать верхнихъ—Страсти Господни, но только шесть среднихъ картинъ нижняго ряда, представляющія событія, относящіяся къ дѣтству Спасителя (см. рис. на этой стр.), имѣютъ характеристичныя черты новаго стиля. Евангельскія событія воспроизведены здѣсь съ такой непосредственностью, какъ будто бы художникъ видѣлъ ихъ своими глазами, но они грѣшатъ, въ отношеніи перспективы, такъ же, какъ и болѣе раннія изображенія. Головы почти безтѣлесныхъ фигуръ, въ особенности женскія, съ ихъ овальными, полными лицами, высокими лбами, маленькими ртами, тонкими носами и красивыми мечтательными глазами, подъ высокими дугами бровей, не имѣютъ въ себѣ ничего готическаго, но въ своемъ родѣ, еще столь же типичны, какъ и раньше. Рѣзкій контурный рисунокъ уступилъ свое мѣсто болѣе мягкой, широкой живописи кистью и моделлировкѣ посредствомъ тѣней и бликовъ, съ незамѣтными переходами отъ свѣта къ тѣни; свѣтлые, гармоничные тона одеждъ эффектно выдѣляются на золотомъ фонѣ. Стиль этихъ картинъ, несмотря на всю ихъ близость къ французскимъ и итальянскимъ произведеніямъ того же времени, надо признать нѣмецкимъ, кёльнскимъ идеальнымъ стилемъ.

Поклоненіе волхвовъ часть картины мастера Вильгельма, написанной для алтаря св. Клары въ кёльнскомъ соборѣ. По Музеуму В. Спемана, 8-ой годъ, тетр. 10; текстъ. стр. 324

Изъ числа кёльнскихъ живописцевъ этого времени, извѣстныхъ намъ по документамъ, одинъ выдается надъ прочими настолько, что ему можно приписать отмѣченные нами успѣхи въ живописи; это — неоднократно съ почтеніемъ упоминаемый между 1258—1372 гг., Вильгельмъ изъ Герле, иллюстрировавшій въ 1370 г. новую „Присяжную книгу" Eidbuch) — вѣроятно, тотъ же самый Вильгельмъ, котораго въ 1380 г. одна изъ хроникъ называетъ лучшимъ живописцемъ нѣмецкихъ странъ. Что мастеръ Вильгельмъ изъ Герле уже въ 1378 г. не былъ въ живыхъ, могло оставаться неизвѣстнымъ автору этой хроники. Если принять, что икона алтаря церкви св. Клары исполнена до 1377 г., то не будетъ никакихъ препятствій къ тому, чтобы это лучшее произведеніе нѣмецкой живописи поставить въ связь съ „лучшимъ нѣмецкимъ живописцемъ" разсматриваемой эпохи. На самомъ дѣлѣ, мнѣніе, что „мастеръ Вильгельмъ" — создатель означенной иконы и наиболѣе близкихъ къ ней по стилю картинъ кёльнской школы, настолько укоренилось, что оно лишь на короткое время было поколеблено довольно основательнымъ указаніемъ Фирмениха-Рихарца на Германа Винриха изъ Везеля, женившагося на вдовѣ мастера Вильгельма и сдѣлавшагося его преемникомъ по мастерской. Важнѣйшія картины, подходящія къ иконѣ алтаря св. Клары, суть слѣдующія: въ кёльнскомъ музеѣ — двѣ большія, написанныя на полотнѣ картины, изображающія Распятіе Христово съ многочисленными святыми, и триптихъ, на средней доскѣ котораго написана миловидная „Мадонна съ цвѣткомъ боба" (см. рис. на этой стр.); въ германскомъ музеѣ, въ Нюренбергѣ, — створки складня со св. Екатериной и св. Елисаветой и „Мадонна съ цвѣткомъ гороха"; въ мюнхенской Старой пинакотекѣ — св. Вероника, держащая нерукотворный образъ Іисуса Христа. Изо всѣхъ этихъ картинъ, „Мадонна съ цвѣткомъ боба" — наиболѣе зрѣлая по техникѣ,

„Мадонна съ цвѣткомъ боба", картина мастера Вильгельма въ кёльнскомъ соборѣ. Съ фотографіи Эксейфельда въ Кёльнѣ.

привлекательная по экспрессіи, и наиболѣе типичная. Она тотчасъ же приходитъ на память, какъ только называютъ мастера Вильгельма и говорятъ о его женскихъ образахъ, полныхъ тихаго смиренія. Невѣроятно, чтобы, именно, это въ своемъ родѣ зрѣлое произведеніе было исполнено раньше самаго конца XIV столѣтія: вѣдь мастеръ Германъ Винрихъ былъ ученикъ мастера Вильгельма. Такимъ образомъ, отдавая себѣ отчетъ въ условномъ смыслѣ, связывающемъ этотъ рядъ произведеній съ именемъ „лучшаго живописца нѣмецкихъ странъ", мы можемъ продолжать, по отношенію къ упомянутымъ кёльнскимъ картинамъ, говорить о мастерѣ Вильгельмѣ и о его школѣ. Во всякомъ случаѣ, Германія имѣетъ всѣ основанія гордиться этой кёльнской живописной школой, легко и естественно приводящей насъ изъ XIV-го въ XV вѣкъ.

Миніатюрная живопись также играетъ замѣтную роль въ готическомъ искусствѣ рейнскихъ странъ. Несомнѣнно, что французская и бургундско-нидерландская живопись манускриптовъ опередили нѣмецкую миніатюрную живопись въ пространственномъ углубленіи плоскости изображенія, пластической моделлировкѣ нагого тѣла, въ правильности рисунка и въ натуральности окраски всѣхъ предметовъ; но непосредственнаго вліянія французскаго миніатюрнаго искусства на нѣмецкое вообще нельзя доказать. Даже между слегка иллюминованными рисунками перомъ и миніатюрами, исполненными красками на золотомъ, позже на ковровомъ, фонѣ (оба рода техники примѣнялись одновременно) нельзя въ этомъ отношеніи установить рѣзкаго различія. Въ теченіе всего XIV столѣтія живопись и этого рода въ своихъ существенныхъ чертахъ сохраняетъ символическій характеръ. „Изображается ровно столько, — говоритъ Руд. Каучъ, — „сколько необходимо для объясненія сюжета, притомъ изображается такъ, что зритель припоминаетъ ходъ событія во всѣхъ его подробностяхъ, и при помощи фантазіи пополняетъ пробѣлы въ изображенномъ".

До начала XV столѣтія нѣмецкая миніатюра еще не перешла къ ландшафтной передачѣ пространства, тѣмъ не менѣе, Каучъ указываетъ на нѣкоторыя различія между стилями первой и второй половины XIV столѣтія. Полоса земли послѣ 1350 г. оживляется пестрыми цвѣтами; уже въ 80-хъ гг. этого столѣтія являются попытки углубить пространство; наружность или внутренность зданій изображается попрежнему лишь условно, но онѣ постепенно становятся крупнѣе и перспективнѣе; человѣческія фигуры теряютъ готическій изгибъ тѣла, лица дѣлаются болѣе округлыми, полными, а ихъ черты болѣе индивидуальными; мускулатура моделлируется болѣе тщательно, движенія становятся свободнѣе и разнообразнѣе, а мягкія, плавныя драпировки мало-по-малу уступаютъ мѣсто ломаннымъ складкамъ, характернымъ для XV столѣтія. Довольно рѣзкую границу въ этой области составляетъ, именно, 1400 годъ.

Библіи, такъ называемыя „Библіи бѣдныхъ" и „Зеркала спасенія",

http://lib.kiev.ua/

а также хроники, описанія путешествій и судебные кодексы, на ряду съ средневѣковыми поэмами и сборниками пѣсенъ, — главный разрядъ рукописей, которыя въ разсматриваемое время были иллюстрируемы въ Германіи миніатюрами.

Изъ верхне-рейнскихъ рукописей наиболѣе замѣчательны два знаменитыхъ сборника пѣсенъ, т. наз. вейнгартенская рукопись, въ частной королевской библіотекѣ въ Штутгартѣ, и т. наз. „рукопись Манессе“ гейдельбергской университетской библіотеки (см. табл. 31). Обѣ онѣ изготовлены, по всей вѣроятности, недалеко отъ Констанца. Первая написана и украшена рисунками около 1280 г., вторая — около 1330 г. Миніатюры той и другой рукописи, изображающія, по большей части, самого поэта въ его любимыхъ занятіяхъ и времяпрепровожденіяхъ, нарисованы перомъ и затѣмъ сплошъ раскрашены наложенными тонкимъ слоемъ символически подобранными красками. Языкъ формъ — обычно-готическій, но тогда, какъ въ вейнгартенской рукописи глазамъ дана по большей части миндалевидная форма, съ заостренными углами, а тѣни обозначены лишь штрихами, въ рукописи Манессе, изданной Эхельгейзеромъ, глаза широко раскрыты и имѣютъ овальную форму, тѣни же кое-гдѣ нанесены кистью. Изъ средне-рейнскихъ иллюстрированныхъ рукописей, слѣдуетъ прежде всего отмѣтить иллюстрированную хронику римскаго похода императора Генриха VII и его брата Бальдуина (т. н. Бальдвинеумъ), въ государственномъ архивѣ, въ Кобленцѣ. Миніатюры этой рукописи, исполненныя вскорѣ послѣ 1314 г. въ Трирѣ, въ старомъ, слегка-иллюминованномъ каллиграфическомъ стилѣ важны для насъ потому, что изображаютъ событія, взятыя прямо изъ жизни. Но онѣ лучше всего показываютъ, какъ художники того времени еще мало обращали вниманіе на ландшафтную природу. Хотя Яничекъ ошибочно полагалъ, что обычный, „извѣстный изъ орнаментики, листъ терновника замѣняетъ здѣсь все разнобразіе растительныхъ формъ; однако, чаще можно встрѣтить здѣсь, напр., листья винограда, дуба, клена и плюща. Составленныя изъ пучковъ подобныхъ листьевъ древесныя короны пробуждаютъ представленіе о деревьяхъ только для глаза, привыкшаго къ этимъ условнымъ формамъ. — Изъ сохранившихся въ большомъ числѣ списковъ „Міровой хроники“ Рудольфа Эмскаго слѣдуетъ указать на рукопись, принадлежащую княжеской библіотекѣ въ Донауэтингенѣ (въ Баденѣ), изготовленную въ 1356 г. Іоанномъ Шпейерскимъ для пфальцграфа Рупрехта. Изъ почти столь же многочисленныхъ списковъ „Вильгельма фонъ-Оранзе“ можно упомянуть манускриптъ кассельской библіотеки, исполненный по заказу ландграфа Генриха Гессенскаго въ 1334 г. Здѣсь золотые фоны отчасти снова уступаютъ свое мѣсто ковровымъ фонамъ, а обведенные перомъ контуры закрашены густо-наложенными красками, сначала при небольшой, но постепенно увеличивающейся моделлировкѣ.

На нижнемъ Рейнѣ и въ отношеніи миніатюръ первое мѣсто при-

http://rcl.kiev.ua/

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 31. Одна изъ миніатюръ „Манессевской рукописи пѣсней“ въ библіотекѣ Гейдельбергскаго университета.

Съ акварельной копіи Ад. фонъ-Эхельгейзера.

надлежитъ Кёльну. Стилистическое развитіе Кёльнской миніатюрной живописи мы можемъ лучше всего прослѣдить, руководствуясь изслѣдованіями Фирмениха-Рихарца. Служебникъ боннской библіотеки, написанный въ 1299 г. францисканскимъ монахомъ Іоганномъ фонъ-Фалькенбургомъ, по своимъ изображеніямъ житій святыхъ, помѣщеннымъ внутри иниціаловъ, и по своимъ юмористическимъ фигурамъ, обрамленнымъ роскошными арабесками, примыкаетъ къ французскому искусству XIII столѣтія. Но въ XIV столѣтіи кёльнская миніатюра становится болѣе самостоятельной. Въ Служебникѣ кёльнской соборной библіотеки 1357 года особенно любопытенъ листъ, на которомъ изображенъ, на голубомъ ковровомъ фонѣ и еще въ старомъ контурномъ стилѣ, Христосъ, распятый на крестѣ, съ предстоящими Богородицей и женственно-нѣжнымъ ап. Іоанномъ. Только въ Евангеліи архіепископа Куно фонъ-Фалькенштейна, въ ризницѣ трирскаго собора, рукописи, изготовленіе которой началось въ 1380 г., начинаютъ замѣчаться успѣхи въ моделлировкѣ и въ передачѣ экспрессіи, шедшіе параллельно съ другими успѣхами „школы мастера Вильгельма". Особенно поразителенъ портретъ архіепископа Куно, отмѣченный рѣзкимъ жизненнымъ сходствомъ и не имѣющій равнаго себѣ во всей средневѣковой живописи. Напротивъ того, въ „книгахъ привилегій кёльнскаго университета" 1392, 1395 и 1398 гг. (въ кёльнскомъ городскомъ архивѣ) думаютъ видѣть признаки „школы мастера Вильгельма". Намъ кажется невѣроятнымъ, чтобы въ Кёльнѣ миніатюрная живопись опередила на этомъ пути станковую, и мы не пытаемся на основаніи вышеуказанныхъ датъ относить иллюстраціи упомянутыхъ книгъ ко времени „мастера Вильгельма".

2. Южно-нѣмецкое и австрійское искусство съ 1250 по 1400 г.

А. Готическая архитектура въ южной Германіи и Австріи.

Усвоеніе французской ранней готики, до средины XIII столѣтія не пошедшее дальше выработки переходнаго стиля, еще проникнутаго въ значительной степени романскимъ духомъ, произошло на югѣ Германіи (мы оставляемъ въ сторонѣ область Рейна) прежде всего въ архитектурѣ бамбергскаго собора (см. стр. 327), западныя башни котораго скопированы, не безъ недоразумѣній, съ башенъ лаонскаго собора. Первая любопытная готическая церковь, возникшая здѣсь послѣ 1250 г., окруженная со всѣхъ четырехъ сторонъ боковыми нефами съ эмпорами, церковь св. Ульриха, въ Регенсбургѣ, производитъ впечатлѣніе готической только своими отдѣльными формами. Напротивъ того, готическимъ по конструкціи является стройный продольный корпусъ церкви св. Зебальда въ Нюренбергѣ, принадлежащій второй половинѣ XIII столѣтія. Сооруженный столѣтіемъ позже, высокій и обширный восточный хоръ зальной системы, пристроенный къ этому нѣсколько приземистому ти-

http://lucl.kiev.ua/

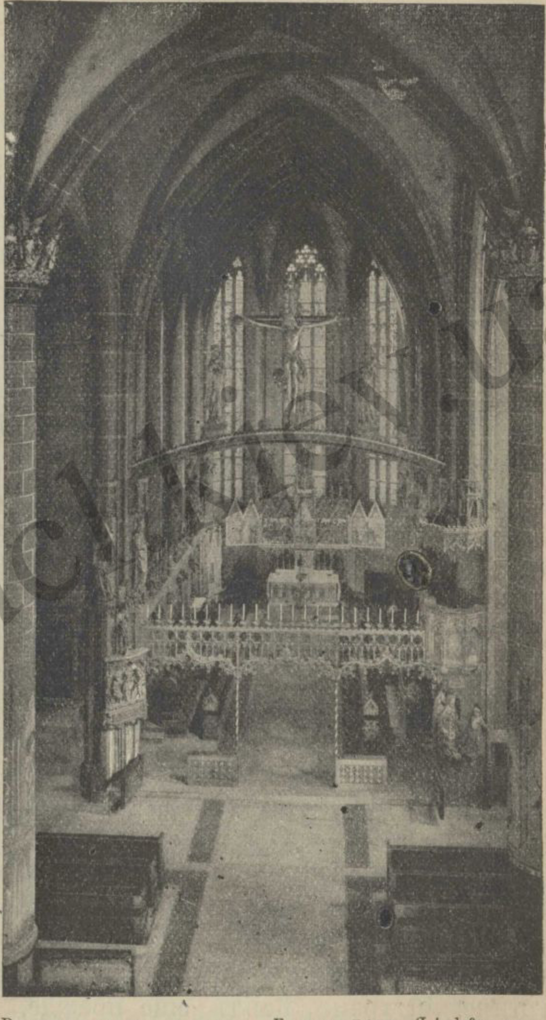
пичному для базилики продольному корпусу, по своимъ вообще величественнымъ, но въ деталяхъ сухимъ формамъ (напр., его служебныя колонны лишены капителей) — типичная поздне-готическая постройка.

Въ южной Германіи, какъ и въ рейнскихъ странахъ, церкви нищенствующихъ орденовъ, примѣняя готическіе законы, значительно упрощали ихъ. Нѣкоторыя изъ этихъ церквей, какъ, напр., церкви миноритовъ въ Регенсбургѣ и Вюрцбургѣ, построенныя во второй половинѣ XIII столѣтія, несмотря на готическій стиль отдѣльныхъ формъ,— плоско покрытыя колонныя базилики; другія церкви, какъ, напр., доминиканскія въ Регенсбургѣ и въ Эслингенѣ, получили готическую систему сводовъ, но безъ опорныхъ арокъ.

Первымъ большимъ въ полномъ смыслѣ готическимъ соборомъ въ придунайскихъ странахъ былъ регенсбургскій соборъ — зданіе, начатое постройкой самое позднее въ 1275 г. по южно-французскимъ образцамъ. Этими образцами были церкви Богородицы и св. Бенигна въ Дижонѣ, столь разнящіяся, впрочемъ, между собою (см. стр. 387). Постройка началась съ хора; сооруженіе продольнаго корпуса продолжалось въ теченіе бо́льшей части XIV столѣтія; западная часть церкви, съ ея трехстороннимъ притворомъ, принадлежитъ XV столѣтію. Двѣ красивыя ажурныя башни закончены сооруженіемъ только во второй половинѣ XIX столѣтія. Внутренность этой трехнефной базилики, трансептъ которой не выступаетъ наружу, просторна и благородно проста, но отдѣльныя ея формы не отличаются ни свѣжестью, ни изяществомъ. Послѣдняя базилика Нюрнберга—церковь св. Лаврентія, продольный корпусъ которой, начатый постройкой во второй половинѣ XIII столѣтія принадлежитъ въ главнѣйшихъ своихъ частяхъ XIV-ому столѣтію, тогда какъ хоръ отстроенъ только въ XV-мъ.

Съ половины XIV столѣтія, во всей Австріи, въ Швабіи и въ Баваріи получаетъ преобладаніе зальная система. Въ Богеміи уже въ концѣ XIII и началѣ XIV столѣтія строились зальныя церкви; таковы, напр., церковь св. Варѳоломея въ Колинѣ и церковь св. Эгидія въ Прагѣ. Въ собственной Австріи первымъ сооруженіемъ этого рода былъ роскошный хоръ церкви въ Гейлигенкрейцѣ (строившійся съ 1295 г.), за нимъ послѣдовала заложенная въ 1330 г. августинская церковь въ Вѣнѣ, съ сильно вытянутымъ въ длину хоромъ, восьмиугольными столбами, которые обставлены круглыми служебными колоннами и съ простыми отдѣльными формами. Уже въ 1340 г. былъ законченъ хоръ знаменитаго собора св. Стефана, окруженный простымъ обходомъ. Не имѣющій трансепта продольный корпусъ уставленъ богато расчлененными столбами и покрытъ сѣтчатыми сводами; онъ имѣетъ боковые нефы почти одинаковой ширины, но лишь приблизительно одинаковой высоты со среднимъ нефомъ. Это отступленіе отъ строго-зальной системы наполняетъ его таинственнымъ полумракомъ и дѣлаетъ изъ его внутренности, при великолѣпіи отдѣльныхъ формъ, одно изъ эффект-

нѣйшихъ церковныхъ помѣщеній. Стройная башня пирамидальной формы (одна изъ высочайшихъ колоколенъ въ мірѣ), оконченная только въ 1433 г., занимаетъ мѣсто южнаго крыла трансепта; то обстоятельство, что сѣверная башня никогда не была достроена, менѣе вредитъ общему впечатлѣнію отъ внѣшности собора, чѣмъ отсутствіе второй фасадной башни въ Страсбургѣ и Антверпенѣ. Къ сѣверо-западу отъ Вѣны, въ Цветтлѣ, была построена въ 1343 г. цистерціанская церковь, хоръ которой зальной системы, впервые представляетъ ту особенность, что снаружи онъ имѣетъ бóльшее число сторонъ, чѣмъ внутри (зато внутреннія стороны соотвѣтственно длиннѣе): хоровой обходъ замыкается семью сторонами шестнадцатиугольника, самъ же хоръ — пятью сторонами восьмиугольника; къ высокому хоровому обходу примыкаетъ вѣнецъ болѣе низкихъ капеллъ. Здѣсь уже сдѣланъ шагъ къ объединенію частей церковнаго помѣщенія.



Внутренность церкви Богоматери (Liebfrauenkirche) въ Нюренбергѣ. Съ фотографіи Ф. Шмидта въ Нюренбергѣ.

Та же система встрѣчается за это время или нѣсколько позже въ Швабіи. Церковь св. Креста, въ швабскомъ Гмюндѣ, — зальная церковь съ зальнымъ хоромъ (1351 г.), имѣющая, подобно церкви Цветтля, низкій вѣнецъ капеллъ и неравное число сторонъ внѣшняго и внутренняго окончанія хора. Стройные круглые столбы, украшенные низкими лиственными капителями, поддерживаютъ сильно развѣтвленные сѣтчатые своды. Строителемъ этой церкви называютъ Гейнриха Парлера, родоначальника извѣстной фамиліи архитекторовъ. Предположеніе, что онъ былъ родомъ изъ Кёльна, не доказано, но имѣетъ для себя многія основанія. Мнѣніе, что Парлеръ заимствовалъ планъ своей гмюндской церкви изъ Цветтля, нашло искуснаго защитника въ

лицѣ Дегіо, который увидѣлъ здѣсь первый примѣръ „обратнаго дѣйствія“ готическаго стиля, съ востока на западъ, и не менѣе искуснаго противника въ лицѣ Баха. Какъ бы то ни было, эта громадная церковь, сооруженіе которой окончено только въ 1414 г., стала образцомъ для швабскихъ мѣстностей. Ея архитектурѣ, при болѣе простой формѣ хора, подражаетъ граціозная церковь Богоматери, въ Эслингенѣ, начатая постройкой въ срединѣ XIV столѣтія и достроенная лучшими мастерами XIV столѣтія. Нѣсколько другой характеръ имѣетъ первая нюренбергская зальная церковь, воздвигнутая на квадратномъ основаніи и украшенная фронтономъ, напоминающимъ гражданскія готическія зданія, церковь Богоматери, Liebfrauenkirche, строившаяся съ 1355 г. (см. рис. на стр. 431), равно какъ и первая зальная постройка въ Вюрцбургѣ—капелла Маріи, снаружи украшенная роскошнымъ, но уже монотоннымъ готическимъ орнаментомъ.

Затѣмъ слѣдуетъ соборъ въ Ульмѣ. Первоначально (въ 1377 г.) онъ былъ проектированъ, какъ зальная церковь, и по предположенію Баха, въ первый періодъ его сооруженія работами надъ нимъ руководилъ не кто иной, какъ вышеназванный Гейнрихъ Парлеръ изъ Гмюнда со своимъ сыномъ Михаиломъ, но, когда постройка перешла въ руки Ульриха фонъ-Энзингена (въ 1392 г.), величественный храмъ былъ превращенъ въ пятинефную базилику, которая принадлежитъ уже XV столѣтію.

Внѣ общаго развитія должна быть поставлена двѣнадцати-угольная круглая монастырская церковь въ Этталѣ, въ баварскихъ Альпахъ. Перекрытая вначалѣ однимъ большимъ ребернымъ сводомъ („монастырскимъ“ или „котельнымъ“), впослѣдствіи она была подперта въ срединѣ колонной и передѣлана въ стилѣ барокко. Полагаютъ, что императоръ Людвигъ Баварскій, основывая эту церковь (въ 1330 г.), думалъ создать свободное подражаніе храму св. Грааля, въ „Титурелѣ“ Вольфрама фонъ-Эшенбаха.

Значительный историко-художественный интересъ представляетъ дальнѣйшая эволюція церковнаго зодчества въ Богеміи, родинѣ императора Карла IV (1347—78). Послѣдній перестроилъ древній соборъ св. Вита, на высотахъ Градшина (Hradčany) въ Прагѣ. Чтобы создать настоящій готическій храмъ, Карлъ, еще прежде, чѣмъ сдѣлался королемъ, призвалъ (въ 1344 г.) сѣверно-французскаго зодчаго Маттіаса изъ Арраса. Этотъ послѣдній взялъ за образецъ нарбонскій соборъ и проектировалъ великолѣпную базилику, круглый хоръ которой, съ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ, былъ оконченъ только въ своихъ нижнихъ частяхъ, когда умеръ названный мастеръ (въ 1352 г.). Тогда для продолженія грандіознаго сооруженія былъ призванъ изъ Гмунда швабскій зодчій Петеръ Парлеръ, одинъ изъ сыновей Генриха. Его надпись на пражскомъ соборѣ, въ которой его имя неправильно читается „Арлеръ“, стала въ наукѣ источникомъ „цѣлаго парлеровскаго вопроса“, надъ

http://luc1.kiev.ua/

выясненіемъ котораго, въ числѣ другихъ, участвовали Карстаньенъ, Нейвиртъ, Гурлитъ, Дегіо и Бахъ. Петеръ Парлеръ, руководившій постройкой пражскаго собора до 1392 г., окончилъ весь хоръ и заложилъ на мѣстѣ южнаго крыла трансепта, по образцу собора св. Стефана въ Вѣнѣ, громадную башню, достроенную позже. Умножая число наружныхъ контрфорсовъ, Петеръ подражалъ кёльнскому собору. Хоръ, съ его служебными колоннами, которыя частью лишены капителей, частью снабжены безлиственными капителями, представляетъ при всей грандіозности его пропорцій, типичное произведеніе доктринерской, эклектической готики. Позже, Петеръ Парлеръ надѣлилъ зальную церковь св. Варѳоломея, въ Колинѣ, хоромъ, низкіе боковые нефы котораго имѣютъ плоскую крышу. Эта церковь производитъ впечатлѣніе недостаточной органичности, какъ и церковь св. Варвары въ Куттенбергѣ, многочисленные контрофорсы которой, сплошь усаженные башенками и орнаментальными мотивами, такъ же, какъ и опорныя арки, видимо, разсчитаны на художественный эффектъ. По мнѣнію Нейвирта и Гэнеля, основанная въ 1351 г. карлгофская церковь въ Прагѣ, должна быть приписана также Петеру Парлеру, по мнѣнію же Дегіо, во всякомъ случаѣ, — школѣ этого мастера. Нефъ ея имѣетъ восьмиугольную форму; надъ нимъ возвышается огромный куполообразный, готическій сводъ, укрѣпленный опорами. Прототипомъ для этой церкви послужила, быть можетъ, вышеупомянутая монастырская церковь въ Этталѣ, а по преданію — аахенскій соборъ. Мы видимъ, что южно-нѣмецкая и австрійская церковная архитектура нерѣдко умѣла самостоятельно примѣнять заимствованныя извнѣ готическія формы.

Развитіе свѣтской архитектуры въ южной Германіи и въ Австріи во многихъ отношеніяхъ шло параллельно съ развитіемъ этой отрасли искусства на Рейнѣ. Готическая ратуша въ Нюрнбергѣ построена между 1332 и 1340 гг. и, какъ это доказано Эссенвейномъ, по тѣмъ же самымъ планамъ, какъ и старыя ратуши въ Кёльнѣ и Майнцѣ. Отчасти сохранившаяся большая зала верхняго этажа въ нюрнбергской ратушѣ имѣетъ „хорикъ“ или выступъ въ видѣ фонаря между двумя окнами съ ажурными, узорчатыми переплетами; во фронтонѣ, который былъ снабженъ снаружи роскошной вертикальной раздѣлкой, фіалами и станкомъ для колоколовъ, помѣщено большое круглое окно. Особенность стиля нюренбергскихъ жилыхъ домовъ представляетъ нассаускій или шлюссельфельдскій домъ, образцовый примѣръ жилыхъ башенъ (родъ небольшихъ крѣпостей) того времени, съ стѣнными зубцами и угловыми башенками, которыя соединены между собою галлереей, съ роскошно-украшенными „хориками“ и — въ самомъ верхнемъ этажѣ — съ прямолинейно-ограниченными вверху окнами. Самый красивый „хорикъ“ конца разсматриваемаго времени находился прежде на церковномъ домѣ, при храмѣ св. Зебальда, въ Нюренбергѣ (см. стр. 437). Ратуша „Стараго города“ въ Прагѣ (1336 г.) можетъ также счи-

http://kiev.ua/

таться великолѣпнымъ зданіемъ XIV столѣтія; она въ особенности замѣчательна роскошнымъ хорикомъ своей капеллы и башней, прибавленной, правда, только въ XV столѣтіи. Отъ подобной же краковской ратуши XIV столѣтія уцѣлѣла только башня, возвышающаяся на рыночной площади, неподалеку отъ много разъ перестраивавшихся „суконныхъ рядовъ“. Всюду видно, что этотъ славянскій западъ въ разсматриваемую эпоху становится восточной провинціей нѣмецкаго искусства. Что касается до архитектуры замковъ, то значительнѣйшіе памятники сохранились только на востокѣ Германской имперіи. Слѣдуетъ указать прежде всего на укрѣпленный замокъ Карлштейна, построенный на крутой скалистой горѣ въ лѣсистой окрестности Праги для императора Карла IV архитекторомъ пражскаго собора Маттіасомъ изъ Арраса. Этотъ замокъ, начатый постройкой въ 1348 году, представляетъ собою, собственно говоря, группу различныхъ сооруженій, нижніе этажи которыхъ покрыты коробовыми звѣздообразными сводами, тогда какъ верхнія помѣщенія имѣютъ плоскіе деревянные потолки. Затѣмъ надо упомянуть о замкѣ Вайда-Гуньядъ, въ окрестности Германштадта (въ Венгріи), укрѣпленное сооруженіе зальной системы, относящееся къ концу XIV столѣтія. Верхняя, главная, зала этого замка, подпираемая пятью круглыми столбами, состоитъ изъ двѣнадцати отдѣленій, крытыхъ крестовыми сводами. Вдоль ея наружной стороны тянется галлерея, изъ которой выдаются впередъ четыре изящно-украшенныхъ хорика, имѣющіе въ планѣ по половинѣ пятиугольника. Изъ нашего обзора видно, что Австрія и Венгрія въ разсматриваемую эпоху уже вступаютъ въ кругъ западно-европейскаго искусства.

Б. Южно-нѣмецкая и австрійская пластика съ 1250 до 1400 г.

Въ южную Германію, какъ и въ рейнскія страны, готическая монументальная пластика проникла въ связи съ готическимъ церковнымъ зодчествомъ. Смотря по тому, проникала ли она прямо, или окружными путями изъ Франціи, смотря по тому, опиралась ли она на болѣе древнюю, нѣмецкую традицію, или же ложилась на дѣвственную въ художественномъ отношеніи почву, и смотря по тому, трудились ли надъ ней настоящіе художники, или ремесленники-каменотесы, — она и здѣсь создавала произведенія весьма различнаго значенія и художественной цѣнности. Едва ли хоть одно церковное зданіе было вполнѣ лишено скульптурнаго убранства, но даже скульптуры такихъ значительныхъ архитектурныхъ памятниковъ, каковы регенсбургскій соборъ или соборъ св. Стефана въ Вѣнѣ, не имѣютъ особаго художественнаго значенія. Первое мѣсто въ развитіи южно-нѣмецкой пластики принадлежитъ франкской школѣ. Лучшими памятниками южно-нѣмецкой пластики этой эпохи должны считаться болѣе позднія скульптуры бамбергскаго собора, о которыхъ такъ много писали, и которыя отно-

http://tuel.kiev.ua/

сятся, вѣроятно, еще къ третьей четверти XIII столѣтія. Стиль этихъ скульптуръ, извѣстный намъ со времени появленія изслѣдованій Дегіо и Везе, проникъ кратчайшимъ путемъ изъ Франціи; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ доказали Гольдшмидтъ, Франкъ и Фёге, онъ развился на основѣ старофранкскаго стиля, столь полно представленнаго ранними скульптурами того же бамбергскаго собора (стр. 334). Несомнѣнно, одинъ изъ мастеровъ бамбергской мастерской работалъ въ Реймсѣ и принесъ съ собой оттуда домой новый стиль, но видѣнное тамъ онъ переработалъ въ себѣ, и, какъ продуктъ этой работы, появился на свѣтъ новый, нѣмецкій, стиль, временами уступающій своему первообразу въ чистотѣ и красотѣ формъ, но зато часто превосходящій его мощью и внутренней жизнью. Уже въ ранѣе описанномъ Страшномъ Судѣ „княжескихъ дверей“ бамбергскаго собора (стр. 335) Фёге указалъ цѣлый рядъ реймскихъ элементовъ; Везе съ полной ясностью вскрылъ реймскія черты во всѣхъ главныхъ фигурахъ, вышедшихъ изъ-подъ рѣзца позднѣйшаго главнаго мастера бамбергскаго собора. Къ нимъ относятся прежде всего фигуры церкви и синагоги (см. рис. рядомъ) на „Княжескихъ дверяхъ“. По сравненію съ ихъ реймскими образцами, онѣ являются не только самостоятельными, но и облагороженными произведеніями очень живого и чуткаго искусства. Затѣмъ идутъ шесть большихъ фигуръ на боковыхъ стѣнкахъ южнаго портала, подлѣ восточнаго хора: Адамъ и Ева, Петръ и Стефанъ, императоръ Генрихъ II и его супруга Кунигунда. Нагота прародителей неизвѣстна пластикѣ реймскаго собора,—изображеніе первыхъ людей безъ покрововъ въ круглой пластикѣ является заслугой бамбергскаго мастера и важнымъ шагомъ впередъ въ его искусствѣ; эти нагія тѣла еще строги, длинны и узки, манерны и безсмысленны, но пропорціи ихъ въ общемъ найдены правильно. Идеальными, полными достоинства фигурами являются статуи императора и императрицы; правда, онѣ напоминаютъ классическія реймскія мужскія фигуры съ головой Одиссея и царицу Савскую; но уже голова св. Кунигунды представляетъ вполнѣ индивидуальную манеру бамбергскаго мастера. Эти статуи по своимъ особенностямъ также принадлежатъ къ блестящимъ произведеніямъ средневѣковаго нѣмецкаго искусства. Внутри собора, нашъ взоръ особенно приковываетъ къ себѣ всадникъ въ коронѣ, стоящій на лѣвомъ (сѣверномъ) столбѣ восточнаго хора. Обыкновенно въ немъ видятъ изображеніе Конрада III. Нѣсколько неуклюжій, некрасивый

Синагога. Статуя на княжескихъ дверяхъ собора въ Бамбергѣ. По фотографіи Гаафа въ Бамбергѣ.

конь, не имѣющій себѣ прототипа въ Реймсѣ, видимо, сдѣланъ съ живой натуры; обращенная впередъ въ благородномъ движеніи голова императора напоминаетъ головы реймскихъ королей; но все изваяніе въ цѣломъ представляетъ вновь нѣмецкое произведеніе искусства съ яркимъ отпечаткомъ индивидуальной манеры. Далѣе слѣдуетъ отмѣтить большія статуи въ круговомъ обходѣ восточнаго хора и прежде всего фигуры Маріи и Елисаветы, составляющія группу „Посѣщенія". Онѣ поразительно близки къ знакомымъ намъ фигурамъ „Посѣщенія" въ реймскомъ соборѣ (стр. 369), передающимъ болѣе древній стиль, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, вполнѣ нѣмецкій, бамбергскій стиль. По силѣ, величію, по внутренней жизненности онѣ почти не имѣютъ себѣ равныхъ. Наконецъ, для портретнаго съ достоинствомъ выдержаннаго изображенія папы, находящагося противъ этихъ статуй, образецъ можетъ быть указанъ въ одномъ изъ папскихъ портретовъ реймскаго фасада. Бамбергскій рельефъ изображаетъ папу Климента II. Первоначально рельефъ былъ помѣщенъ въ качествѣ крышки на саркофагѣ, украшенномъ роскошными изящнаго стиля рельефами, который стоитъ теперь въ хорѣ св. Петра (западномъ). Этотъ саркофагъ, несомнѣнно, — произведеніе того же мастера. Поистинѣ, исполнившій его мастеръ — художникъ, котораго Германія съ гордостью можетъ называть своимъ. Однако, статуя мадонны бамбергскаго собора и любопытная по своей сохранившейся раскраскѣ фигура королевы Кунигунды начала XIII столѣтія показываютъ намъ, какъ постепенно этотъ стиль уступаетъ мѣсто болѣе манерному стилю XIV столѣтія. Но даже и въ этихъ фигурахъ готическій изгибъ является имъ несвойственнымъ.

Оставаясь въ предѣлахъ франковъ, мы можемъ наблюдать дальнѣйшее развитіе пластики въ сторону все большаго реализма на протяженіи всего XIV столѣтія, главнымъ образомъ, въ Нюренбергѣ, процвѣтаніе котораго начинается какъ разъ съ этого времени. Уже Боде видѣлъ въ этомъ развитіи „непрерывную подготовку къ ренессансу XV вѣка". До средины XIV столѣтія нюренбергская пластика слѣдовала иностраннымъ образцамъ. Съ этого же времени начинаетъ вырабатываться особый нюренбергскій стиль. Несмотря на отсутствіе широты въ замыслѣ и на мѣщанское направленіе, новое чувство, все болѣе начинающее преобладать въ этомъ стилѣ, сообщаетъ ему силу и прелесть. Въ стилѣ первой половины XIV столѣтія выполненъ Страшный Судъ на южномъ боковомъ порталѣ церкви св. Зебальда, композиція котораго заимствована съ сѣвернаго портала бамбергскаго собора. Около средины этого столѣтія возникли знаменитыя „двери невѣстъ", ведущія въ притворъ сѣвернаго нефа восточнаго хора (см. рис. на стр. 437). Кружевная ажурная рѣзьба наружной арки этого портала, подлѣ которой стоятъ статуи Богоматери и св. Зебальда, отличается въ одно и то же время богатствомъ и изяществомъ. Скульптурное убранство „дверей невѣстъ" напоминаетъ, въ цѣломъ, скульптуры притвора фрейбургскаго собора. Статуи

http://luckiev.ua/

мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ на наружныхъ боковыхъ стѣнкахъ портала отличаются осмысленнымъ и ясно выраженнымъ готическимъ изгибомъ, въ то время какъ статуи Адама и Евы, помѣщенныя внутри притвора, подъ бюстомъ Спасителя, принимаютъ уже болѣе прямую, но вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе суровую позу. Между 1350 и 1360 гг., по опредѣленію гр. Пюклера-Лимпурга, основательно изслѣдовавшаго нюренбергскую пластику съ 1350 до 1400 г., возникъ главный порталъ церкви св. Лаврентія, скульптурное убранство котораго, очень искусно распредѣленное, но нѣсколько ремесленно выполненное, заканчивается въ тимпанѣ опять-таки изображеніемъ Страшнаго Суда. Лучшія вещи здѣсь—четыре рельефа въ нижнихъ поляхъ обоихъ тимпановъ, съ изображеніемъ дѣтства Спасителя, выполненные въ обычномъ родѣ мелкой съ бытовымъ содержаніемъ пластики. Изъ статуй, расположенныхъ на стѣнахъ, Адамъ и Ева представляютъ шагъ назадъ по сравненію съ подобными же статуями бамбергскаго мастера. Тѣмъ не менѣе, здѣсь все же можно подмѣтить новыя черты стиля, ведущія свое начало, повидимому, отъ скульптуръ средняго портала Страсбургскаго собора (стр. 416). Къ этому мастеру „портала св. Лаврентія“ прымыкаетъ, значительно превосходя его, другой, изваявшій статуарную группу Поклоненія волхвовъ со стоящей Богоматерью, внутри церкви св. Лаврентія. Дальнѣйшее развитіе формъ представляютъ уже пять рельефовъ на возникшемъ послѣ 1361 г. „хорикѣ“ церковно-приходского дома при церкви св. Зебальда, недавно перенесенномъ въ германскій музей, съ изображеніемъ: Благовѣщенія, Рождества Христова, Поклоненія волхвовъ, Успенія и не-

„Двери невѣстъ“ ц. св. Зебальда въ Нюренбергѣ. По фотографіи Шмидта въ Нюренбергѣ.

беснаго коронованія Богородицы. Въ этихъ рельефахъ немало отдѣльныхъ новыхъ чертъ. Еще свободнѣе по стилю болѣе позднія изображенія Успенія и Коронованія Маріи въ тимпанѣ сѣвернаго бокового портала церкви св. Зебальда.

Высшую точку поздне-готической нюренбергской пластики между 1380 и 1400 гг. представляетъ „школа глиняныхъ скульптуръ“ и мастера „Прекраснаго фонтана“. Изъ нюренбергскихъ глиняныхъ скульптуръ къ наиболѣе раннимъ принадлежатъ раскрашенныя сидячія статуи Спасителя и апостоловъ въ церкви Кальхрейта, близъ Нюренберга. Несмотря на общую строгость осанки, грубоватую технику нѣкоторыхъ частей тѣла, напримѣръ рукъ, въ нихъ замѣтно стремленіе къ своеобразію, проявляющееся, напримѣръ, въ локонахъ волосъ, обработанныхъ самостоятельно отъ головы и падающихъ на лобъ въ фигурахъ апостоловъ. Высшую, болѣе свободную степень развитія обнаруживаетъ мастеръ „нюренбергскихъ апостоловъ“, изъ которыхъ шесть поступили въ германскій музей, четыре украшаютъ церковь св. Іакова въ Нюренбергѣ, тогда какъ принадлежащія тому же мастеру двѣ статуи волхвовъ, поклоняющихся Христу, въ берлинскомъ музеѣ, представляли, повидимому, часть юношескаго произведенія этого скульптора. Еще выше стоятъ мастера „Прекраснаго фонтана“, поставленнаго въ концѣ XIV столѣтія на площади, въ углу. Островерхая колонна, возвышающаяся надъ восьмиугольнымъ бассейномъ, имѣетъ форму стройной готической церковной пирамидальной башни и украшена изящной ажурной рѣзьбой. Находившіяся здѣсь прежде статуи героевъ и святыхъ замѣнены теперь копіями. По фрагментамъ оригиналовъ, въ германскомъ и берлинскомъ музеяхъ, можно распознать манеру двухъ различныхъ скульпторовъ. Восемь фигуръ пророковъ верхняго ряда, въ половину натуральной величины, отъ которыхъ три головы находятся въ берлинскомъ музеѣ, три торса въ германскомъ музеѣ Нюренберга, изобличаютъ руку еще несмѣлаго, но уже стремящагося къ возможно полной жизненности художника. Изъ шестнадцати статуй героевъ нижняго ряда, обломки которыхъ находятся въ германскомъ музеѣ, лучшія, какъ, напр., фигура курфюрста трирскаго, соединяютъ величіе осанки съ такой выразительностью оживленныхъ лицъ, что мы причисляемъ ихъ къ шедеврамъ нѣмецкаго искусства. Наконецъ, пошибъ того же „мастера героевъ „Прекраснаго фонтана“ или близкій къ нему пошибъ показываетъ великолѣпная конная статуя св. Георгія въ берлинскомъ музеѣ, дающая намъ вѣрное понятіе о состояніи нюренбергскаго искусства около 1400 г.

Въ противоположность франкской школѣ скульпторовъ, швабская школа слѣдовала въ XIV столѣтіи направленію, исполненному большей глубины чувства, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и болѣе слабому. Это показываетъ, напримѣръ, начатое въ рединѣ XIV столѣтія богатое скульптурное убранство главнаго фасада ульмскаго собора, а также одновременныя

статуи и рельефы портала аугсбурскаго собора, на стилистическія различія которыхъ между собою указалъ Вальтеръ Іозефъ, и нѣсколько болѣе позднія, и поэтому болѣе реалистическія скульптуры на порталахъ церкви Св. Креста, въ Гмюндѣ, которыя Боде называетъ „истинной пластической иллюстраціей къ христіанскому ученію о спасеніи“.

Мы могли бы ожидать, что Богемія, искусство которой такъ быстро расцвѣло въ царствованіе Карла IV, не осталась позади также и въ области скульптуры. Однако, достойно удивленія, что жизненная, къ сожалѣнію, изуродованная, статуя св. Венцеслава въ пражскомъ соборѣ по надписи своей оказывается произведеніемъ строителя собора Петера Парлера изъ Гмюнда; удивительно также и то, что не можетъ быть опредѣленъ стиль великолѣпной бронзовой статуи св. Георгія, поражающаго дракона, находящейся во дворѣ градчинскаго замка, въ Прагѣ (см. рис. рядомъ). Это единственное въ своемъ родѣ произведеніе, исполненное въ стилѣ золотыхъ дѣлъ мастерства, но въ половину натуральной величины, отличается замѣчательной вѣрностью природѣ, выразительностью и энергіей, и по надписи, вычеканенной на немъ, должно быть отнесено къ числу произведеній братьевъ Мартина и Георга фонъ-Клуссенбаховъ или Клуссенберговъ, ко времени ранѣе 1373 года. По сравненію съ итальянскими конными статуями XV столѣтія, эта статуя по техникѣ представляется еще нѣсколько сухой и несмѣлой, но превосходитъ большинство подобныхъ скульптуръ XIV столѣтія непосредственностью наблюденія натуры какъ въ формахъ, такъ и въ мотивахъ движеній лошади, всадника и дракона.

Конная статуя св. Георгія въ градчинскомъ дворцѣ въ Прагѣ. По В. Боде.

Надгробныя портретныя изваянія, конечно, также нерѣдки въ эту эпоху въ южной Германіи и Австріи. Бургундскія влиянія отражаетъ возникшій около 1380 г. надгробный памятникъ Конрада Гросса, въ госпитальной церкви въ Нюренбергѣ. У восьми подпоръ, поддерживающихъ, на подобіе ножекъ стола, мраморную плиту, подъ которой покоится фигура усопшаго, помѣщены сидячія фигуры плакальщиковъ

и плакальщицъ, живыя по позамъ, но вялыя по техникѣ и, вообще, не совсѣмъ удачно передающія заимствованные мотивы. Нѣкоторыя надгробныя изваянія собраны въ германскомъ музеѣ, въ Нюренбергѣ, и въ Національномъ музеѣ, въ Мюнхенѣ. Церкви, въ которыхъ они сохранились въ наибольшемъ числѣ, частью съ явственными слѣдами раскраски— церковь св. Эммерана, въ Рейнсбургѣ, и вюрцбургскій соборъ. Въ церкви св. Эммерана нѣкоторыя отличающіяся достоинствомъ портретныя изваянія, напр., императора Генриха IX и двухъ императрицъ, принадлежатъ лишь срединѣ XIV столѣтія; въ вюрцбургскомъ соборѣ, надгробныя изваянія епископовъ Манегольда фонъ-Нейберга († 1302 г.), Оттона фонъ-Вольфскеля († 1345 г.) и Альберта фонъ-Гогенлоэ († 1372 г.), при болѣе значительномъ портретномъ сходствѣ въ лицахъ, отличаются, вмѣстѣ съ тѣмъ, большей манерностью позъ. Стремленіе къ простотѣ вновь проявляется въ памятникѣ епископа Гергарда фонъ-Шварцберга († 1400 г.). Духъ времени теперь повсюду сильнѣе народнаго духа.

B. Южно-нѣмецкая и австрійская живопись съ 1250 до 1400 г.

Направленіе, въ которомъ развивается живопись съ 1250 до 1400 г., повсюду одно и то же; однако, въ различныхъ странахъ эти параллельные пути развитія открываютъ намъ зачастую различные горизонты. Въ области, обнимающей теперешнія государства Вюртембергъ, Баварію и Австрію, живопись этой эпохи, хотя и не развивалась такъ послѣдовательно и самостоятельно, какъ на Рейнѣ, напримѣръ, въ Кёльнской школѣ, тѣмъ не менѣе, и не отставала отъ современной ей живописи другихъ странъ. Но дѣйствительно свѣжая жизнь показалась здѣсь только около средины XIV столѣтія. Отъ перваго столѣтія разсматриваемаго періода (1250—1350 гг.) изъ памятниковъ стѣнной живописи сохранилось не особенно много.

Ремесленностью исполненія отличаются библейскія изображенія конца XIII столѣтія, въ небольшой лѣсной часовнѣ въ Кентгеймѣ, въ швабскомъ Шварцвальдѣ; ихъ узкія, слегка изогнутыя фигуры еще вполнѣ удерживаютъ готическое преданіе. Болѣе утонченными представляются двѣнадцать фресокъ, поступившихъ изъ галлереи клуатра ребдорфскаго монастыря (близъ Эйхштедта) въ мюнхенскій Національный музей. Исторія Даніила и трехъ вавилонскихъ отроковъ изображена здѣсь на голубомъ фонѣ, въ красномъ или коричневомъ, слегка и безъ тѣней раскрашенномъ контурномъ рисункѣ, съ готически-манерными движеніями, но съ живыми жестами. Къ тому же времени относится юношески-стройная и нѣжная фигура св. Христофора, на одномъ изъ столбовъ аббатской церкви въ Маульброннѣ; къ первой половинѣ XIV столѣтія, по крайней мѣрѣ, принадлежатъ, по мнѣнію Тоде, остатки стѣнныхъ росписей въ прежнемъ замкѣ въ Лорхгеймѣ: Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и т. д. Эти, плоско написанныя на красномъ и узорча-

томъ фонахъ, фигуры съ рѣзкими контурами отличаются ясностью изобрѣтенія, хотя и слабы по формамъ. Къ первой половинѣ XIV столѣтія относятся древнѣйшія фрески въ галлереѣ клуатра бриксенскаго собора; въ другихъ церквахъ Тироля сохранились стѣнныя росписи, характеризующія переходное время отъ XIII къ XIV столѣтію; первой половинѣ XIV столѣтія принадлежатъ также древнѣйшія сохранившіяся стѣнныя росписи Богеміи, именно, изданныя Воцелемъ сцены изъ легенды св. Георгія, въ одной изъ комнатъ замка въ Нейгаузѣ: фигуры обозначены только контурами на сѣромъ фонѣ, прозрачныя краски наложены безъ тѣней, причемъ мужчины и лошади имѣютъ болѣе или менѣе правильныя пропорціи, а женскія фигуры отличаются преувеличеннымъ готическимъ изгибомъ, лица лишены экспрессіи, выразительны, только еще не совсѣмъ свободные жесты. Этотъ стиль стоитъ, повидимому, въ самой тѣсной связи съ современной миніатюрной живописью.

Рядомъ со стѣнными росписями идутъ въ южной Германіи и тканыя матеріи и вышитыя по ткани картины. Стѣнные ковры повсюду еще соперничаютъ со стѣнной живописью. Въ германскомъ музеѣ въ Нюренбергѣ и въ мюнхенскомъ Національномъ музеѣ можно составить себѣ хорошее понятіе о развитіи этой отрасли искусства, начиная съ XIV столѣтія. На знаменитыхъ, вышитыхъ цвѣтной шерстью по полотну, стѣнныхъ коврахъ регенсбургской ратуши, изображены сцены изъ жизни миннезингеровъ, изъ древней исторіи, равно какъ изъ міра аллегорическихъ представленій (штурмъ крѣпости добродѣтелей пороками). Въ ризницѣ зальцбургскаго собора хранится великолѣпный вышитый покровъ для алтаря съ новозавѣтными изображеніями. Церковь св. Лаврентія, въ Нюренбергѣ, обладаетъ изготовленными около 1375 г. коврами, украшенными очень живыми фигурами апостоловъ. Мы принуждены ограничиться этими немногими примѣрами.

Около середины XIV столѣтія, въ Прагѣ, куда на зовъ императора Карла IV стекались художники и ученые со всей Европы, и въ Нюренбергѣ, гдѣ городское сословіе начало постепенно сознавать свои высокія задачи, стала пробиваться въ области живописи новая жизнь; далѣе на югъ, въ Тиролѣ, новое движеніе непосредственно примыкало къ старой живописи. Въ Прагѣ смѣшивались французскіе, итальянскіе и рейнскіе элементы; въ Нюренбергѣ, на ряду съ пражскимъ вліяніемъ, сказывается также кёльнское. Тироль въ своей церковной живописи все болѣе подпадалъ подъ итальянское вліяніе, тогда какъ его свѣтское искусство двигало далѣе сѣверно-готическую традицію. Ранѣе другихъ нѣмецкихъ школъ на новый путь вступила пражская школа, исторію которой изслѣдовали Грюберъ, Вольтманъ и Нейвиртъ, а въ послѣднее время, исходя изъ новыхъ принциповъ, главнымъ образомъ, Юліусъ фонъ-Шлоссеръ и Максъ Дворжакъ. Уже въ 1348 г. здѣсь было основано братство живописцевъ (живописный цехъ), ста-

http://luchi.kiev.ua/

туты котораго, изданные Пангерлемъ, были написаны на нѣмецкомъ языкѣ. Одновременно работали здѣсь иностранные мастера. Изъ итальянцевъ выдается Томмазо да Модена (Ѳома изъ Мутины); впрочемъ, подлежитъ большому сомнѣнію, жилъ ли онъ самъ въ Прагѣ. Изъ западно-нѣмецкихъ мастеровъ упоминается въ 1359 и 1360 гг. Николай Вурмзеръ изъ Страссбурга. Изъ документовъ мы узнаемъ о работавшемъ нѣсколько позже (въ 1367 г.) пражскомъ художникѣ, мастерѣ Дитрихѣ или Теодорихѣ. Что въ Прагѣ работали итальянскіе художники, доказываетъ большая, оконченная въ 1371 г., мозаичная картина подъ южнымъ порталомъ трансепта пражскаго собора. Изъ произведеній Томмазо да Модена, подписаны имъ только двѣ картины на деревѣ карлштейнскаго замка (см. стр. 434); одна изъ нихъ, простой створчатый алтарь, съ изображеніемъ Мадонны между св. Венцеславомъ и Палмаціемъ, поступила въ Императорскую Вѣнскую галлерею, а двѣ доски другого складня остались въ Карлштейнѣ. Исходя изъ стиля этихъ картинъ, уже Кроу и Кавальказелле приписывали тому же мастеру возникшую около 1357 г. стѣнную роспись Екатерининской капеллы Карлштейна, главныя сохранившіяся части которой — Распятіе, передъ алтаремъ, и Мадонна между Карломъ IV и его третьей супругой, въ нишѣ подъ алтаремъ. Нейвиртъ пошелъ еще дальше, приписавъ Томмазо да Модена, законченный уже въ 1456 г., обширный циклъ картинъ на сюжеты изъ Апокалипсиса, украшавшихъ всѣ четыре стѣны Маріинской капеллы (часть этой росписи сохранилась и понынѣ). Невозможность этого предположенія доказана Юліусомъ фонъ-Шлоссеромъ, а Дворжакъ показалъ, что, вообще, никакіе итальянскіе мастера не принимали участія въ изготовленіи Карлштейнскихъ стѣнныхъ росписей, смѣшанный сѣверо-итальянскій стиль которыхъ объясняется тѣмъ, что сѣверные художники исполнили ихъ по итальянскимъ миніатюрамъ или другимъ итальянскимъ образцамъ. То же самое можно сказать и о написанныхъ между 1352 и 1370 гг. библейскихъ стѣнныхъ и потолочныхъ картинахъ въ галлереѣ клуатра монастыря Эмаусъ, довольно близко напоминающихъ рисунки „Библій бѣдныхъ". Равнымъ образомъ, никто не признаетъ итальянскаго происхожденія, напр., за станковой картиной, изображающей Распятіе посреди Маріи и Іоанна, въ томъ же монастырѣ. Что николай Вурмзеръ изъ Страссбурга могъ работать въ маріинской капеллѣ карлштейнскаго замка, не противорѣчитъ этому воззрѣнію; но мнѣнія Нейвирта, Шлоссера и Дворжака все еще расходятся относительно картинъ, которыя могли бы быть приписаны ему здѣсь, или въ сосѣднемъ Треппенгаузѣ.

Болѣе счастливо дѣло обстоитъ съ пражскимъ мастеромъ Дитрихомъ или Теодорихомъ и съ его главнымъ (несомнѣнно ему принадлежащимъ) произведеніемъ, капеллой св. Креста въ карлштейнскомъ замкѣ, украшеніе которой стѣнной и станковой живописью было закончено, по всей вѣроятности, около 1365 г. Нижняя часть стѣнъ этого перекры-

http://nuclkiev.ua/

таго двумя кресговыми сводами помѣщенія, облицована богемскимъ камнемъ. Ихъ верхняя часть покрыта въ нѣсколько рядовъ 126 (первоначально 133) картинами, написанными на четырехугольныхъ деревянныхъ доскахъ, обрамленныхъ золочеными гипсовыми украшеніями. Своды оконныхъ нишъ украшены фресками. Главное изображеніе въ нишѣ западнаго окна представляетъ Бога-Отца, сидящаго на тронѣ въ золотой мандорлѣ, а противъ Него—Агнца съ семью рогами. Свой особый характеръ капелла, однако, получаетъ благодаря вышеупомянутымъ картинамъ на деревѣ, изображающимъ, по большей части, полуфигуры святыхъ на матово-золотомъ фонѣ съ узорами. Главная картина (см. рис. рядомъ)—Распятіе съ Маріей и Іоанномъ; двѣ боковыя доски съ изображеніями св. Амвросія и бл. Августина находятся теперь въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ. Эти картины крайне важны въ историческо-художественномъ отношеніи. Фигуры на этихъ картинахъ, сильныя и широкоплечія, еще не совсѣмъ свободныя въ движеніяхъ, однообразныхъ и шаблонныхъ, имѣютъ спокойныя, но рѣзко выраженныя черты лицъ съ большими глазами, широкимъ носомъ, опущенными углами губъ, полными щеками, морщинистымъ лбомъ и наблюдены въ живой дѣйствительности. Въ общемъ онѣ даютъ правдивыя внутреннія и внѣшнія черты, и занимаютъ своеобразное промежуточное положеніе между старымъ идеализмомъ и новымъ реализмомъ. Несмотря на золотые фоны, въ нихъ уже не видно пристрастія къ темнымъ контурамъ, но замѣтна моделлировка сѣрыми тѣнями, кистью. Къ лучшимъ произведеніямъ пражской школы принадлежатъ также очень крѣпкія фигуры въ натуральную величину въ картинахъ изъ жизни Карла IV, написанныхъ вперемежку съ апокалипсическими сюжетами, на стѣнахъ Маріинской капеллы. Именно, эти картины Дворжакъ приписываетъ кисти Николая Вурмзера. Изъ станковыхъ картинъ этой школы слѣдуетъ назвать еще только двѣ: Мадонну съ преклоненными передъ ней жертвователями, Карломъ IV и его сыномъ Венцеславомъ, въ Рудольфинумѣ, въ Прагѣ, и пожертвованный въ 1385 г. однимъ пражскимъ бюргеромъ въ церковь Мюльгаузена на Некарѣ алтарь съ изображеніями Распятія, Благовѣщенія и

Распятіе Христово. Картина Теодориха изъ Праги въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ. По Нейвирту

Вознесенія Богородицы на небо. Такимъ образомъ, вліяніе пражской школы простиралось до Некара.

Обращаясь, затѣмъ, къ Нюренбергу, художественное развитіе котораго основательно изслѣдовано Тоде, мы видимъ, что въ XIV столѣтіи здѣсь все находится въ періодѣ образованія. Стѣнная роспись ратуши, явившаяся, можетъ быть, еще до 1350 г., не сохранилась. Ея содержаніемъ служили примѣры еще древне-языческой справедливости, „кои долженствовали побуждать къ справедливости ратмановъ и судей, равно какъ нотаріусовъ и писцовъ“. Картины на деревѣ XIV столѣтія, сохранившіяся въ самомъ Нюренбергѣ, отличаются, большей частью, ремесленностью исполненія. Выше другихъ стоитъ „Се человѣкъ“ съ колѣнопреклоненнымъ аббатомъ Гирцлахомъ, въ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ: написанная на золотомъ узорномъ фонѣ, худая, изможденная фигура нѣсколько склонена впередъ, съ правильными чертами и съ кроткимъ, страдальческимъ выраженіемъ лица. Контуры еще довольно толсты, нагое тѣло моделлировано слабо, но все изображеніе уже полно внутренней одухотворенности. Настоящій прогрессъ живописи начался въ Нюренбергѣ только около 1400 г.

Но зато Нюренбергъ, въ противоположность Богеміи и Австріи въ разсматриваемую эпоху, сравнительно богатъ расписными стеклами. Наиболѣе знаменитъ рядъ оконъ церкви св. Зебальда. Окно Фюреровъ [1], исполненное въ 1325 г. съ изображеніями изъ житій святыхъ, отличается еще архаическими формами и отсутствіемъ связи въ частностяхъ; окно Тухеровъ (1364—65 г.), съ очень яркими и разнообразными красками, представляетъ Страсти Господни; на окнѣ фамиліи Шюрштабъ (1379 г.) изображены событія, начиная отъ Снятія съ Креста до Сошествія Св. Духа на апостоловъ. Противорѣчащія другъ другу формы и краски въ общемъ даютъ яркое цѣлое.

Изъ произведеній тирольской стѣнной живописи этого времени привлекаютъ къ себѣ вниманіе въ особенности фрески свѣтскаго содержанія, украшающія различныя помѣщенія замка Рункельштейнъ, близъ Боцена, и показывающія намъ нѣмецкій стиль разсматриваемой эпохи въ его наиболѣе чистомъ видѣ. Фрески восточнаго и сѣвернаго зданія представляютъ иллюстраціи къ нѣмецкой средневѣковой поэзіи, напримѣръ, къ поэмѣ Нитгарта „Фіалка“, къ роману Вирита фонъ-Графенберга „Вигалоисъ“ [2] и къ „Тристану и Изольдѣ“. Правда, палаты Тристана и Вигалоиса, съ ихъ однотонными, написанными зеленой краской, но пластически моделлированными при помощи бѣлыхъ бликовъ фигурами, согласно Яничеку, были переписаны позже. Картины же, сохранившіяся въ ихъ первоначальномъ видѣ, напримѣръ, сцены изъ поэмы Нитгарта, представляютъ живые и ясные контурные рисунки, раскрашенные безъ

[1] Названное такъ по имени пожертвовавшей его нюренбергской патриціанской фамиліи. *Прим. ред.*

[2] Вигалоисъ — одинъ изъ рыцарей круглаго стола. *Прим. ред.*

http://luci.kiev.ua/

тѣней. Картины западнаго зданія представляютъ сюжеты, взятые изъ дѣйствительной жизни, выполненные подобнымъ же контурнымъ рисункомъ: охота и рыбная ловля, игра въ мячъ, хороводная пляска, въ такъ называемой „купальной комнатѣ“ — одѣтые и раздѣтые мужчины и женщины. Несмотря на плоскую живопись, всѣ эти сцены производятъ впечатлѣніе смѣло нарисованныхъ съ натуры.

Во главѣ развитія южно-нѣмецкой миніатюрной живописи всего этого періода стоитъ, по времени, опять-таки Богемія. Французскія рукописи, которыя Карлъ IV привезъ съ собою изъ Франціи, возбуждали соревнованіе и содѣйствовали дальнѣйшимъ успѣхамъ. Часто упоминаемая Библія Велислава конца XIII столѣтія, во дворцѣ Лобковицъ, въ Прагѣ, иллюстрирована еще въ старомъ южно-нѣмецкомъ каллиграфическомъ стилѣ, лишь въ очень ограниченномъ размѣрѣ примѣняющемъ раскраску; но, напримѣръ, вода уже обозначена здѣсь зелеными волнистыми линіями. Также и „Книга Страстей и мученичествъ“ (Passionale), 1312 года, хранящаяся въ пражской университетской библіотекѣ, хотя не обнаруживаетъ большого прогресса живописной техники, однако, уже пользуется бликами и тщательно наложенными тѣневыми штрихами. Миніатюры рукописей, изготовленныхъ для Карла IV и его канцлера Іоганна фонъ-Неймаркта, написанныя на золотомъ узорномъ фонѣ, выполнены уже кистью, причемъ фигуры раскрашены цѣликомъ, какъ въ обыкновенной живописи. Дворжакъ указалъ на непосредственное отношеніе этихъ рукописей къ авиньонской школѣ (стр. 385—6). Какъ примѣръ, можно привести дорожный молитвенникъ Іоганна фонъ-Неймарта (1353—65), въ Богемскомъ музеѣ, въ Прагѣ, гдѣ также старый орнаментальный мотивъ листьевъ терновника замѣненъ уже различными, заимствованными изъ природы растительными формами. Болѣе манерны изслѣдованныя Юліемъ фонъ-Шлоссеромъ рукописи, иллюстрированныя для сына Карла, Венцеслава, напр., нѣмецкая Библія XIV столѣтія въ вѣнской придворной библіотекѣ (№ 2759—2764). Упадокъ искусства сказывается здѣсь, между прочимъ, въ непристойной манерѣ изображенія нѣкоторыхъ библейскихъ событій (Лотъ съ дочерьми и пр.), съ которыми чередуются любовныя похожденія самого Венцеслава. На ряду съ этимъ, здѣсь усиливаются элементы жанра и „мертвой натуры“, ландшафтъ же встрѣчается лишь въ видѣ исключенія, напр., при изображеніи земного рая. Заполненіе пространства фигурами остается такимъ же условнымъ, какъ и прежде.

Одновременно, при австрійскомъ дворѣ въ Вѣнѣ миніатюрная живопись шла тѣми же путями. Насколько она была далека еще около 1300 года отъ настоящей живописной техники, показываетъ „Библія бѣдныхъ“ въ монастырѣ св. Флоріана, миніатюры которой представ-

---

[1] Написана канопикомъ Бенессіемъ для аббатиссы Кунигунды. *Прим. ред.*

http://luck.kiev.ua/

ляютъ нераскрашенные рисунки перомъ. Наоборотъ, прелестныя миніатюры Евангелія вѣнской придворной библіотеки (№ 1187), написаннаго въ 1368 г. Іоанномъ изъ Троппау для эрцгерцога Альбрехта II, имѣютъ сплошную нѣжную раскраску. Строго и задумчиво глядятъ мужскія лица, а въ женскихъ — свѣтится вся средневѣковая душа. Еще живѣе и натуральнѣе миніатюры рукописи нѣмецкаго перевода одной изъ литургическихъ книгъ въ вѣнской придворной библіотекѣ (№ 2765), исполненной по заказу того же эрцгерцога Альбрехта, быть можетъ, его придворнымъ живописцомъ, знакомымъ намъ по архивнымъ даннымъ, Гансомъ Саксомъ. Начатая въ 1384 г., эта рукопись была закончена уже въ началѣ XV столѣтія, къ стилю котораго она и составляетъ переходъ.

Въ области теперешнихъ королевствъ Баваріи и Вюртемберга миніатюрная живопись разсматриваемой эпохи самостоятельно впередъ не пошла. Сборникъ пѣсенъ изъ Бенедиктбейерна, въ мюнхенской національной библіотекѣ, иллюстрированъ еще по старымъ пріемамъ, контурными рисунками по цвѣтному фону; ихъ чрезмѣрно длинныя и тонкія фигуры только въ тѣлодвиженіяхъ и въ положеніи головы обнаруживаютъ вліяніе новаго стиля, какъ указалъ Вольтманъ. На ряду съ этимъ, одна мюнхенская „Библія бѣдныхъ", написанная по мнѣнію Яничека, около 1360 г., „поражаетъ въ своихъ иллюстраціяхъ откровеннымъ натурализмомъ характеристики, грубость которой нерѣдко переходитъ въ каррикатуру".

Зато южная Германія считалась до сихъ поръ родиной ксилографіи, т. е. искусства получать на бумагѣ оттиски съ деревянныхъ клише (см. выше, стр. 396). Къ числу древнѣйшихъ гравюръ на деревѣ принадлежатъ находящіяся въ германскомъ музеѣ въ Нюренбергѣ. Ихъ издалъ Эссенвейнъ и отнесъ къ XIV столѣтію. Послѣ изслѣдованій В. Л. Шрейбера, къ этому раннему времени можно отнести еще только одинъ листъ съ изображеніемъ Успенія Богородицы. Изъ древнѣйшихъ же гравюръ мюнхенскихъ собраній, изданныхъ В. Шмидтомъ, за работы конца XIV столѣтія могутъ считаться только „Христосъ на крестѣ" и двойной листъ съ изображеніями Благовѣщенія и Рождества Христова. Всѣ эти, въ художественномъ отношеніи грубыя гравюры, возникли изъ потребности продавать паломникамъ снимки съ чудотворныхъ иконъ наиболѣе чтимыхъ монастырей. Технику ихъ монастырское духовенство переняло съ набивныхъ, тканыхъ или бумажныхъ стѣнныхъ завѣсъ. Когда изготовленіе подобныхъ священныхъ листовъ стало предметомъ промышленности, оно перекочевало изъ монастыря въ городъ. Мнѣніе, что развитіе этой отрасли прикладного искусства началось въ южной Германіи, считалось до самаго послѣдняго времени неоспоримымъ историко-художественнымъ положеніемъ. Но и теперь, послѣ стремленій талантливаго французскаго изслѣдователя Бушо приписать французское, либо бургундское происхожденіе всѣмъ, сколько-ни-

http://luck.kiev.ua/

будь цѣннымъ, раннимъ гравюрамъ на деревѣ и тѣмъ, самымъ всему ксилографическому искусству,—Додгсонъ, выдающійся англійскій ученый, вновь высказывается за большее вѣроятіе южно-нѣмецкаго происхожденія ксилографіи. Въ особенности, Ульмъ, гдѣ уже въ одномъ документѣ 1398 г. упоминается „рѣзчикъ формъ“ Ульрихъ, повидимому, очень рано велъ торговлю гравюрами на деревѣ. Но какъ бы ни былъ разрѣшенъ этотъ спорный вопросъ, нельзя смотрѣть безъ умиленія на первый дѣтскій лепетъ искусства, которое, именно, въ Германіи, въ теченіе послѣдующаго столѣтія, научилось говорить языкомъ сердца и стало популярнѣйшимъ народнымъ искусствомъ.

3. Искусство Сѣверной Германіи съ 1250 до 1400 г.

А. Зодчество.

Въ странахъ, обозначаемыхъ общимъ именемъ Сѣверной Германіи, должно отличать средне-нѣмецкую область тесанаго камня отъ сѣверно-нѣмецкой низменности, гдѣ преобладаютъ кирпичныя постройки. Какую роль въ исторіи введенія въ Германіи готическаго стиля сыграли соборы старой Саксоніи, было указано нами выше (стр. 274—5). Надъ постройкой магдебургскаго собора, еще до конца перваго періода его сооруженія (до 1234 г.), трудился послѣдовательно цѣлый рядъ архитекторовъ, изъ которыхъ даже послѣдній, давшій продольному корпусу широко-раздвинутыя аркады, безъ промежуточныхъ подпоръ, еще не вполнѣ усвоилъ себѣ готическую систему. Только XIV вѣкъ докончилъ продольный корпусъ въ духѣ высокой, отчасти поздней готики. Въ гальберштедтскомъ соборѣ, западная сторона котораго въ своей средней части принадлежитъ къ постройкамъ переходнаго времени, западныя части боковыхъ нефовъ, сооруженныя въ благородномъ, чисто-готическомъ стилѣ, относятся уже ко второй половинѣ XIII столѣтія, остальныя же части собора возникли въ XIV и XV столѣтіяхъ. Соборъ въ Наумбургѣ, служащій однимъ изъ главныхъ доказательствъ возникновенія нѣмецкаго переходнаго стиля путемъ воздѣйствія французской ранней готики, получилъ свой вполнѣ-готическій, полный достоинства западный хоръ, съ простымъ трехстороннимъ окончаніемъ, во второй половинѣ XIII столѣтія. Къ нему примыкаютъ хоръ и трансептъ великолѣпнаго, гордо возвышающагося надъ Эльбой мейссенскаго собора (строившагося съ 1274 г.). Его продольный корпусъ, имѣвшій первоначально базиличную форму, въ XIV столѣтіи былъ превращенъ въ зальную постройку. Но самая обширная церковь зальной системы въ саксонскихъ странахъ, это—пятинефная маріинская церковь въ Мюльгаузенѣ, въ Тюрингіи.

Тѣмъ не менѣе, настоящей родиной зальныхъ церквей въ Германіи является Вестфалія. Лишь здѣсь зальная форма господствовала въ церковномъ зодчествѣ уже въ XIII столѣтіи. Однако, нѣтъ надобности ви-

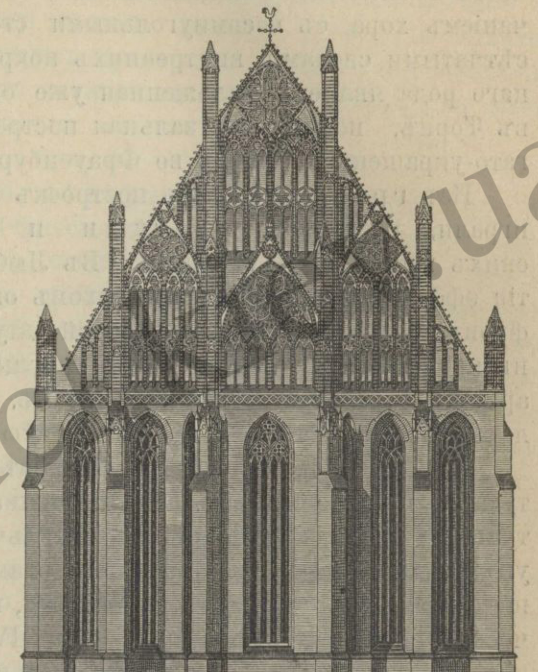
http://lib.kiev.ua/

дѣть въ этомъ, вмѣстѣ съ Дегіо, результатъ прямого или косвеннаго вліянія западно-французской зальной архитектуры. У вестфальцевъ также могло самостоятельно появиться стремленіе къ объединенію внутренняго пространства храма при помощи нефовъ равной высоты. Главныя произведенія этого рода, изъ памятниковъ XIII столѣтія, — соборы въ Падерборнѣ и въ Минденѣ. Минденскій соборъ въ этомъ отношеніи представляетъ главный памятникъ XIV столѣтія, благодаря особенно своимъ широкимъ пропорціямъ, обусловленнымъ широко-раздвинутыми столбами, а также богатству и своеобразію мотивовъ въ рѣзьбѣ оконныхъ переплетовъ. Изъ храмовъ XIV столѣтія къ нему близки маріинская церковь въ Герфордѣ и „луговая" церковь въ Зостѣ; обѣ онѣ — классическія зальныя церкви, съ основаніемъ почти квадратнымъ въ планѣ. Напротивъ того, церковь Богоматери, въ Мюнстерѣ, и церковь св. Екатерины, въ Оснабрюкѣ, приближаются къ болѣе вытянутымъ въ длину зальнымъ церквамъ Гессена. Въ виду отсутствія капителей у сложныхъ столбовъ, что наблюдается, напр., въ „Луговой" церкви въ Зостѣ (см. рис. рядомъ), ихъ служебныя колонки непосредственно переходятъ въ ребра сводовъ. Послѣдовательность готическаго стиля этимъ доводится до своихъ крайнихъ выводовъ. Получающійся, такимъ образомъ ясный общій видъ внутренности храма при зальной системѣ лишенъ, правда, ритмичности въ чередованіи формъ и красоты разнообразнаго орнамента, но производитъ свойственное ему многозначительное, простое и успокаивающее впечатлѣніе. Изъ **свѣтскихъ построекъ** этихъ мѣстностей останавливаютъ на себѣ вниманіе, главнымъ образомъ, ратуши Мюнстера (въ Вестфаліи) и Брауншвейга. Обѣ онѣ имѣютъ вдоль нижняго этажа крытыя галлереи, которыя въ брауншвейской ратушѣ (1393 г.) производятъ тѣмъ болѣе живописное впечатлѣніе, что повторяются и въ двухъ флигеляхъ, образующихъ открытый на площадь прямой уголъ. Обѣ ратуши роскошно украшены мотивами готической орнаментики.

Внутренность „Луговой церкви" въ Зостѣ. По К. Доме.

Въ странахъ съ постройками кирпичнаго стиля, какъ мы видѣли (стр. 342—3), уже въ переходное время отъ предыдущей къ разсматриваемой нами эпохѣ руководящее мѣсто занялъ Бранденбургъ. Фасадъ прелестной, стройной цистерціанской церкви въ Хо-

ринѣ вызвалъ къ жизни самостоятельную и способную къ процвѣтанію чистую кирпичную готику. Но вслѣдъ за цистерціанской готикой и здѣсь появилась готика нищенствующихъ орденовъ, придавшая кирпичной постройкѣ зальную форму. Изъ церквей этого рода наиболѣе ранняя маріинская церковь, въ Нейбранденбургѣ (1298 г.). Ея богатый фронтонъ надъ прямо-срѣзаннымъ хоромъ переводитъ каменную декоративную раздѣлку страсбургскаго собора въ формы кирпичной архитектуры. Самостоятельнѣе, нѣсколько болѣе поздняя (1328—40 г.г.), благородная по пропорціямъ церковь Богоматери, въ Пренцлау, пышный восточный фронтонъ которой оживленъ чередующимися рядами краснаго и черноглазурнаго кирпича (рис. рядомъ) Все богаче становится этотъ стиль на рубежѣ XV столѣтія, въ церквахъ: св. Маріи въ Кёнигсбергѣ (въ Неймаркѣ), св. Екатерины, въ Бранденбургѣ, и въ церкви св. Стефана, въ Тангермюнде. Въ раздѣлкѣ этихъ церквей и стоящихъ отъ нихъ въ зависимости роскошныхъ ратушей, изъ которыхъ заслуживаетъ упоминанія бранденбургская, проявился новый своеобразный художественный стиль. Еще болѣе великолѣпными, но не столь изящными, являются кирпичныя готическія постройки въ прибалтійскихъ мѣстностяхъ. Здѣсь даютъ тонъ ганзейскіе города: Любекъ, Висмаръ, Ростокъ, Штральзундъ и Грейфсвальдъ. Руководящей становится здѣсь французская базиличная форма, съ хоровымъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Торговыя сношенія этихъ городовъ съ западомъ способствовали проникновенію сюда французской высокэй готики, тѣмъ не менѣе, въ этихъ огромныхъ церковныхъ постройкахъ, скромныхъ по деталямъ, часто увѣнчанныхъ двумя башнями со стройными, простыми пирамидальными шпилями, нашелъ себѣ выраженіе мощный національный духъ. Монотонность блѣдно-красныхъ кирпичныхъ стѣнъ оживлена мѣстами чередованіемъ краснаго кирпича съ черно-глазурными, иногда цвѣтными кафелями, или же бѣлой окраской простыхъ по рѣзьбѣ орнаментовъ. Самая ранняя постройка высокой готики здѣсь — церковь Богоматери въ Любекѣ (1270—1310). Въ XIV


Церковь св. Маріи въ Пренцлау. По Ф. Адлеру.

столѣтіи возникли маріинскія церкви въ Висмарѣ и Ростокѣ, церкви св. Николая въ Висмарѣ, Штральзундѣ и Грейфсвальдѣ. Особенно граціозно варіируется этотъ стиль въ цистерціанской церкви въ Доберанѣ. Сочетаніе разноцвѣтныхъ темно-глазурныхъ кафелей даетъ особенно пріятное впечатлѣніе въ облицовкѣ стѣнъ „костехранилища“ [1], стоящаго рядомъ съ этой церковью и по формѣ напоминающаго „баптистерій“.

Въ противоположность прибалтійскимъ базиликамъ, въ Пруссіи подъ вліяніемъ бранденбургской архитектуры уже въ это время получаетъ господство зальная система, большей частью съ прямымъ окончаніемъ хора, съ восьмиугольными столбами и звѣздообразными или сѣтчатыми сводами внутреннихъ покрытій. Зальной церковью подобнаго рода является заложенная уже около 1260 г. церковь св. Іоанна, въ Торнѣ, но главная зальная постройка здѣсь — благородный, богато-украшенный соборъ во Фрауенбургѣ, оконченный въ 1388 г.

Изъ гражданскихъ построекъ этихъ странъ значительную роль играли, разумѣется, ратуши и торговые ряды прибалтійскихъ ганзейскихъ городовъ. Въ Любекѣ сохранилась отъ XIV столѣтія эффектная, съ ровнымъ верхомъ ограда, находящаяся передъ тремя фронтонами южной стороны старой ратуши. Расчлененная восьмиугольными башенками, облегченная круглыми отверстіями и фальшивыми арками, со своимъ рѣзнымъ фризомъ, она представляетъ замѣчательную декоративную поверхность, вызвавшую много подражаній.

Въ Данцигѣ, торговые ряды, извѣстные подъ именемъ „двора Артуса“, по крайней мѣрѣ, отчасти принадлежатъ еще XIV столѣтію. Ратуша въ Маріенбургѣ съ ея стрѣльчатой крытой галлереей, прямоугольными окнами, стрѣльчатыми арками, съ вѣнцомъ ея зубцовъ между шестигранными угловыми башенками, представляетъ превосходную готическую постройку второй половины XIV столѣтія. Но особеннаго вниманія заслуживаютъ за̀мки и крѣпости нѣмецкаго Ордена, изъ которыхъ нѣмецкое и христіанское искусство и культура въ XIII и XIV столѣтіяхъ распространяли свои животворящіе лучи по ту сторону восточныхъ границъ. За̀мокъ этого Ордена въ Маріенбургѣ, изданный еще въ концѣ XVIII столѣтія Ф. Фрикомъ,—самое обширное и великолѣпное средневѣковое жилое зданіе изъ числа сохранившихся въ Германіи. „Старый за̀мокъ“ былъ основанъ въ 1280 г., „высокій за̀мокъ“ отстроенъ въ 1324—1335 г.г., „средній за̀мокъ“ возникъ во второй половинѣ XIV столѣтія; весь этотъ комплексъ построекъ реставрированъ въ XIX вѣкѣ. Въ старомъ „высокомъ за̀мкѣ“ замѣчателенъ двухнефный залъ капитула, — огромное сводчатое помѣщеніе, угловыя служебныя колонны котораго покоятся на скульптурно-украшенныхъ консоляхъ. Въ „среднемъ за̀мкѣ“ находится рыцарская зала („Remter“); нервюры ея сводовъ, поддерживаемыхъ тремя тонкими колоннами изъ краснаго

[1] Beinhaus — зданіе, въ которомъ собираются вырытыя изъ могилъ кости.

Прим. ред.

http://lucl.kiev.ua/

гранита, расширяются вѣерообразно, на подобіе пальмовыхъ листьевъ; въ верхнемъ, третьемъ, этажѣ бокового зданія, зубчатыя стѣны котораго увѣнчаны угловыми башнями, находилось жилище великаго магистра Ордена. Покрытія его главныхъ, квадратныхъ залъ съ сильно-развѣтвленными сѣтчатыми сводами, опираются всего на одну центральную колонну. Все сооруженіе въ цѣломъ, подражаніями которому являются, напримѣръ, замокъ того же Ордена въ Реденѣ и епископскій дворецъ въ Гейльсбергѣ (съ 1350 до 1401 г.), даетъ сильное впечатлѣніе не столько богатствомъ отдѣльныхъ частей, сколько смѣлостью архитектуры всего зданія и благородствомъ пропорцій. Именно, эти постройки наглядно убѣждаютъ насъ, что готика къ тому времени уже давно стала нѣмецкимъ искусствомъ.

Нижне-нѣмецкое искусство сѣверныхъ Нидерландовъ въ XIII и XIV столѣтіяхъ не отличалось особеннымъ развитіемъ. Первымъ сооруженіемъ въ Голландіи въ стилѣ французской высокой готики явился хоръ утрехтскаго собора, снабженный обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Пятинефный продольный корпусъ его въ 1674 г. былъ превращенъ бурей въ груду развалинъ, и съ тѣхъ поръ не былъ возстановленъ. Въ болѣе обѣднѣвшемъ готическомъ стилѣ XIV столѣтія построены, напримѣръ, „старая церковь“, въ Амстердамѣ, и церковь св. Петра, въ Лейденѣ; болѣе низкіе боковые нефы отдѣлены здѣсь отъ средняго нефа круглыми колоннами съ лиственными капителями; средніе нефы, однако, имѣютъ еще деревянное сводчатое покрытіе.

Болѣе замѣчательны нѣкоторыя сельскія церкви во Фрисландѣ и Гронингенѣ, въ которыхъ Дегіо видитъ, по крайней мѣрѣ, косвенное вліяніе западно-французскихъ построекъ. Ихъ продольный корпусъ состоитъ изъ четырехъ нефовъ, куполообразные своды имѣютъ восемь реберъ, а отдѣльныя формы характерны для скромной кирпичной готики. Церкви этого рода находятся въ Стедумѣ, Термюнденѣ, Цвидбрёкѣ и Виншотенѣ. Когда во время жатвы по полямъ и лѣсамъ вѣетъ западный вѣтеръ, онъ уноситъ съ собой такія сѣмена, которыя лишь вдали упадаютъ на плодородную почву.

A. Сѣверно-нѣмецкая пластика съ 1250 до 1400 г.

Около 1250 г. средне- и верхне-саксонская пластика (стр. 279 по 286) достигаютъ значительной высоты и начинаютъ давать произведенія, хотя и не очень значительныя по замыслу, но ясныя и благородныя по стилю. Прежде этотъ стиль называли романскимъ, теперь, обыкновенно, его называютъ готическимъ. Однако, оба эти обозначенія, именно, по отношенію къ саксонской скульптурѣ, могутъ ввести въ заблужденіе. Стремленіе къ бо́льшей свободѣ и чистотѣ формъ проходитъ красной нитью чрезъ все XIII столѣтіе. Только около 1300 г., вмѣстѣ съ появленіемъ въ фигурахъ „готическаго изгиба“, и здѣсь начинаетъ обнаруживаться упадокъ;

http://luck.kiev.ua/

на ряду съ этимъ, особое направленіе, ставящее себѣ цѣлью реализмъ изображенія въ духѣ наступающаго XV вѣка, обозначаетъ собою новый художественный подъемъ.

Въ Магдебургѣ и Мюнстерѣ, какъ въ Бамбергѣ и Страсбургѣ, средина XIII столѣтія образуетъ довольно рѣзко выраженную границу, и еще недавно Гольдшмидтъ указалъ, что скульптуры Фрейберга и Вексельбурга лежатъ по ту сторону, а скульптуры наумбургскаго собора, изслѣдованныя Шмарсовымъ, — по сю сторону этой границы. Прежде всего слѣдуетъ остановиться на восьми мужскихъ и четырехъ женскихъ большихъ статуяхъ жертвователей и благотворителей наумбургскаго собора, поставленныхъ около 1270 г. у столбовъ его западнаго хора. Несмотря на то, что источникомъ ихъ стиля является французская высокая готика, эти статуи, по своей здоровой силѣ и умѣренному натурализму, — съ головы до ногъ нѣмецкія произведенія (табл. 32). Будучи приблизительно на одно поколѣніе моложе, чѣмъ фрейбергскія скульптуры, онѣ отличаются отъ послѣднихъ бóльшей жизненностью головъ — болѣе устойчивой позой, болѣе свободными и независимо отъ тѣла лежащими складками. Затѣмъ слѣдуютъ скульптуры лекторія (рис. на стр. 284). Большая группа Распятія съ Маріей и Іоанномъ и рельефный фризъ со Страстями въ высшей степени правдивы по формамъ и тѣлодвиженіямъ и производятъ сильнѣйшее впечатлѣніе полнотой и глубиной духовнаго выраженія, которымъ въ особенности проникнута израненная, вся въ крови, голова распятаго Христа. Эти скульптуры — едва ли не лучшія созданія всего средневѣковаго искусства. — Менѣе уравновѣшены, по сравненію съ наумбургскими статуями, фигуры жертвователей въ хорѣ мейсенскаго собора. Чертамъ ихъ лицъ, то сіяющимъ улыбкой, то искаженнымъ страданіемъ, вредитъ преднамѣренность приданнаго имъ выраженія. Фигуры Мадонны и обоихъ Іоанновъ въ капеллѣ св. Іоанна, оконченныя въ 1291 г., въ томъ же соборѣ, уже отличаются манерной живостью поздней готики, но, по сравненію со скульптурами княжеской капеллы 1342 г., все еще кажутся работами, выполненными съ достоинствомъ и зрѣлыми.

Одна изъ мудр. дѣвъ собора въ Магдебургѣ. По М. Газаку. См. стр. 453.

Особенно поучительно прослѣдить дальнѣйшее развитіе пластики въ Магдебургѣ (стр. 280 и 282). Сидячія статуи императора Оттона и его супруги Эдиты, въ хоровомъ обходѣ собора, еще неподвижны по формамъ, но оживлены хорошо-сохранившейся раскраской. Свободой въ движеніяхъ, серьезностью и драматизмомъ душевнаго настроенія

Исторія искусствъ. II.   Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 32. Статуи Эккергарда Мейссенскаго и его жены Уты фонъ-Балленстедтъ, украшающія собою Наумбургскій соборъ.

Съ фотографіи Э. фонъ-Флоттвелля и свѣтописи Кюля и К°. во Франкфуртѣ на М.

http://lucl.kiev.ua/

отличаются знаменитыя, возникшія въ концѣ XIII столѣтія—статуи мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ (см. рис. на стр. 452), на „Райскихъ вратахъ“ притвора сѣвернаго портала. Болѣе манерны и вмѣстѣ съ тѣмъ менѣе жизненны фигуры Церкви и Синагоги. Холодный стиль XIV столѣтія вполнѣ обнаруживается въ рельефѣ Успенія Богородицы, въ тимпанѣ этого портала; извѣстное значеніе придаетъ ему новый мотивъ — несеніе ангелами на небо одра. Одно изъ главныхъ произведеній второй половины XIII столѣтія въ Магдебургѣ — каменная конная статуя Оттона Великаго, стоящая передъ ратушей, на высокомъ пьедесталѣ, украшенномъ фигурами рыцарей. Коня императора ведутъ подъ уздцы двѣ женскія, нѣсколько грубыя, но статныя фигуры. Конь и всадникъ выполнены въ идеальномъ стилѣ монументальной пластики XIII столѣтія. Голова императора — настоящій шедевръ по своей широкой стилизаціи натуры. Конь также свободнѣе по формамъ и движеніямъ, чѣмъ конь бамбергскаго собора (стр. 435—436).

Чтобы получить понятіе о вестфальской пластикѣ этого времени, должно вернуться въ притворъ мюнстерскаго собора (стр. 288). На ряду съ „романскими“ фигурами апостоловъ, у входной стѣны этого притвора, четыре статуи боковыхъ стѣнъ: налѣво — рыцарь и св. Магдалина съ „жертвовательницей“, направо — епископъ и св. Лаврентій съ „жертвователемъ“, — выполнены въ болѣе свободной манерѣ второй половины XIII стотѣтія. Впрочемъ, вестфальское происхожденіе этихъ статуй сомнительно. Быть можетъ, онѣ сработаны верхне-рейнскимъ мастеромъ.

Скульптуры XIV столѣтія сохранились въ Брауншвейгѣ и Эрфуртѣ. Скульптурное убранство обоихъ порталовъ церкви св. Мартина, въ Брауншвейгѣ, изъ которыхъ особенно извѣстны „двери невѣстъ“ съ фигурами мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, по выполненію стоитъ выше скульптуръ эрфуртскаго собора. Лучшими проиведеніями обладаютъ въ Эрфуртѣ церковь ордена проповѣдниковъ, церковь босоногихъ и церковь св. Севера, какъ на это указалъ Поль Грейнертъ. Въ этой послѣдней, въ особенности изображенія на сюжеты изъ житій святыхъ, конца XIV столѣтія, характеризуютъ переходъ къ реализму новаго времени.

Въ сѣверной Германіи сохранились также каменные надгробные памятники. Большей частью они состоятъ изъ плитъ съ рельефными изображеніями покойниковъ, но иногда получаютъ видъ саркофаговъ, съ лежащими на нихъ фигурами, окруженными, по образцу бургундскихъ (стр. 392), небольшими статуями „плакальщиковъ“. Просты и изящны изваянные около 1300 г. надгробные рельефы епископа Бернварда, въ гильдезгеймскомъ соборѣ, и какого-то молодого рыцаря, въ соборѣ Мерзебурга. Очень величественъ надгробный памятникъ герцога Генриха IV († въ 1290 г.), въ церкви св. Креста, въ Бреславлѣ: лежачая фигура герцога вылѣплена изъ глины и раскрашена; катафалкъ окружаютъ статуи „плакальщиковъ“. Лучшія вещи каменной

http://luck.kiev.ua/

надгробной пластики конца XIV столѣтія—памятникъ графа Гунтера XXV и его супруги, въ церкви Богоматери, въ Арнштадтѣ, и великолѣпный памятникъ графа Гебгарда XVII, въ церкви кведлинбургскаго зàмка. Простотой и возвышеннымъ достоинствомъ отличается благословляющая фигура архіепископа Оттона Гессенскаго († въ 1361 г.), въ магдебургскомъ соборѣ.

На собственномъ сѣверѣ Германіи, за недостаткомъ камня, отсутствуетъ и каменная пластика. Тѣмъ сильнѣе процвѣли здѣсь рѣзьба по дереву и литейное дѣло. Встрѣчаются также и лѣпныя работы въ стукѣ.

Деревянные рѣзные алтари, нерѣдко снабженные живописными створками, всегда богато раскрашенные и вызолоченные, съ середины XIV столѣтія становятся все болѣе частыми, но формы остаются грубыми и несовершенными. Искусство Любека, этой мощной главы Ганзейскаго союза, стоящее въ зависимости, какъ доказалъ Гольдшмидтъ, отъ вестфальскаго искусства, дало, тѣмъ не менѣе, такія сравнительно-зрѣлыя произведенія, какъ 16 фигуръ изъ стука въ любекскомъ музеѣ и скамьи хора мѣстнаго собора, украшенныя ветхозавѣтными фигурами съ непропорціонально-малыми, однако, головами. Въ Гамбургѣ сработанъ алтарь мастеромъ Бертрамомъ въ 1379 г., стараніями Лихтварка возвращенный изъ Грабова въ Мекленбургъ, въ гамбургскій музей. Къ его живописнымъ створкамъ мы еще вернемся. Скульптурная средняя часть изображаетъ Распятаго посреди Маріи и Іоанна; на внутреннихъ створкахъ вырѣзаны многочисленныя фигуры святыхъ, съ угловатыми движеніями готической манеры, съ большими и широкими головами и пристальнымъ взоромъ; на подножіи алтаря изображено Благовѣщеніе, а по сторонамъ его десять сидячихъ фигуръ, лишенныхъ всякаго интереса.

Не многимъ художественнѣе, впрочемъ, и мѣстныя литыя металлическія издѣлія. Къ 1290 г. относится бронзовая купель церкви Богоматери, въ Ростокѣ. Поддерживающія ее скорченныя фигуры первоначально изображали четыре райскія рѣки, но позже посредствомъ надписей имъ было придано значеніе четырехъ элементовъ. Купели Ганса Апенгетера „изъ саксонской земли", находящіяся въ церкви св. Николая, въ Килѣ, равно какъ украшенный фигурами апостоловъ семисвѣчникъ церкви Богоматери, въ Кольбергѣ, показываютъ, что и въ XIV столѣтіи литейное искусство совершенствовалось очень медленно. Бронзовыя произведенія съ рельефными фигурами умершихъ очень рѣдки. Замѣчательно въ своемъ родѣ бронзовое надгробное изваяніе епископа Генриха фонъ-Бокольта († въ 1341 г.), въ любекскомъ соборѣ, слабое, однако, по своей вяло выполненной головѣ. Сомнительно, однако, чтобы этотъ памятникъ былъ отлитъ въ Любекѣ.

Несомнѣнно нидерландскаго происхожденія — часто встрѣчающіяся

http://lib.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 33. Стѣнная живопись на западной узкой стѣнѣ въ монастверской церкви въ Вингаузенѣ.

По Р. Борману, Г. Кольбу и О. Форлендеру въ „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien“ (Берлинъ, Э. Васмутъ).

въ сѣверно-нѣмецкихъ церквахъ гравированныя металлическія надгробныя плиты (см. ниже, стр. 458).

В. Сѣверно-нѣмецкая живопись съ 1250 до 1400 г.

Верхне- и нижне-саксонская живопись полутора столѣтій, обнимающихъ періодъ высокой готики, уже не имѣетъ того художественно-историческаго значенія, которымъ обладала живопись предшествующей эпохи.

Правда, церковная и свѣтская стѣнная живопись повсюду находила себѣ широкое примѣненіе, но большая часть ея памятниковъ, какъ, напримѣръ, роспись гальберштадтскаго собора, не дошла до насъ. Даже въ нижне-саксонской Вестфаліи, о средневѣковой живописи которой писалъ Нордгоффъ, могутъ быть отмѣчены лишь немногія сохранившіяся произведенія. Фреска мюнстерскаго собора, послѣдней трети XIII столѣтія, представляющая обращенныхъ въ христіанство фризовъ въ тотъ моментъ, когда они приносятъ дары св. Павлу, болѣе любопытна по своему содержанію, чѣмъ художественному исполненію. Въ прибалтійскихъ мѣстностяхъ остатки декоративной живописи XIV столѣтія имѣются, напримѣръ, въ соборахъ Шлезвига, Любека, Висмара, Ростока и Доберана. Здѣсь мы находимъ на бѣлыхъ фонахъ виноградныя лозы, круглые медальоны съ фигурами животныхъ и суковатыми деревьями; все это обвито переплетающимися волнистыми полосами и завитками еще сохранившагося отъ древности, но сильно измѣненнаго аканѳа. Въ поискахъ настоящихъ сѣверно-нѣмецкихъ стѣнописей XIV столѣтія, самое характерное, что мы найдемъ, это — сильно-подновленныя фрески монастыря Вингаузена, близъ Целле, и фрески галлереи клуатра шлезвигскаго собора. Однонефная готическая монастырская церковь въ Вингаузенѣ покрыта четырьмя крестовыми сводами. Всѣ стѣны, своды и внутреннія поверхности арокъ украшены сюжетами изъ Библіи и житій святыхъ, помѣщенными внутри богатыхъ обрамленій. Очень живы и хороши по исполненію нагого тѣла „Грѣхопаденіе“ и „Изгнаніе прародителей изъ Рая“ (табл. 33). По стилю, эти фрески представляютъ контурные плоско-раскрашенные рисунки. Эта раскраска довольно богата по цвѣтамъ, но нѣсколько рѣзка, вслѣдствіе преобладанія огненно-краснаго тона. Въ шлезвигскомъ соборѣ къ началу XIV столѣтія принадлежатъ, какъ доказалъ Гоценъ, фрески въ люнетахъ трехъ смежныхъ сторонъ галлереи клуатра. Новозавѣтныя композиціи помѣщены здѣсь на бѣломъ фонѣ и выполнены въ красномъ контурномъ рисункѣ, безъ раскраски (быть можетъ, уничтоженной временемъ), съ безпокойными и манерно-изогнутыми формами тѣла въ духѣ готической живописи этого столѣтія.

Иначе распредѣляются сохранившіяся въ сѣверно-нѣмецкихъ странахъ готическія расписныя стекла. Въ этой отрасли живописи въ концѣ XIII столѣтія первое мѣсто принадлежало Эрфурту (окна церкви ордена

http://luci.kiev.ua/

проповѣдниковъ), Наумбургу (окна западнаго хора его собора, съ добродѣтелями и пороками и окна восточнаго хора, съ житіями святыхъ) и Гальберштадту (роскошныя окна соборной капеллы Богоматери). Отъ нихъ не отставалъ и Зостъ, цвѣтущій вестфальскій городъ, распространявшій по всему сѣверу свое право [1] и свое искусство. Высокія и узкія окна хора церкви „Богоматери на лугу", съ ихъ святыми подъ балдахинами, ангелами въ четырехлепестковыхъ обрамленіяхъ и небольшими изображеніями Распятія и Страшнаго суда, образуютъ послѣднюю черту законченности этой обильной свѣтомъ постройки, столь же богатую по мысли, какъ и по своей художественности.

Тканые и вышитые ковры, дополнявшіе красочный эффектъ цвѣтныхъ стеколъ и стѣнописей, сохранились въ сѣверной Германіи въ значительномъ количествѣ. Извѣстны, напримѣръ, ковры XIV столѣтія съ изображеніями изъ „Тристана и Изольды" въ монастырѣ въ Вингаузенѣ, близъ Целле, и въ эрфуртскомъ соборѣ. Далѣе, можно упомянуть знаменитую вышитую алтарную пелену въ „луговой церкви", въ Зостѣ. Подробное разсмотрѣніе этой отрасли искусства завело бы насъ слишкомъ далеко.

Съ Зоста мы должны начать и изложеніе исторіи станковой живописи. Правда, послѣ подъема, который мы могли наблюдать здѣсь въ предыдущую эпоху (стр. 294), наступилъ извѣстный упадокъ, длившійся около столѣтія. И въ зостской живописи можно видѣть постепенное измѣненіе готическихъ формъ, причемъ фоны остаются золотыми. Фигуры болѣе сильны и выполнены натуральнѣе, чѣмъ въ современной кёльнской школѣ, но техника хуже и менѣе увѣренная, а краски, при начинающейся пластической моделлировкѣ нагого тѣла, даютъ особенно холодныя сочетанія. Запрестольный образъ церкви „Богоматери на лугу" (около 1380 г.), находящійся въ мюнстерскомъ музеѣ, изображаетъ Спасителя, сидящаго на престолѣ посреди стройныхъ фигуръ апостоловъ. Выше по выполненію стоятъ небольшія композиціи готическаго алтаря (около 1300 г.), представляющія Христа въ видѣ садовника, поклоненіе волхвовъ и невѣріе Ѳомы, на красномъ, усѣянномъ золотыми звѣздами фонѣ. Вліяніе кёльнскаго мастера Вильгельма обнаруживаетъ „Коронованіе Пресвятой дѣвы" изъ Зоста, въ томъ же музеѣ. Сама собою понятна связь вестфальскаго искусства съ искусствомъ сосѣднихъ прирейнскихъ странъ, но, въ общемъ, Вестфалія сохраняетъ свой нижне-саксонскій характеръ, въ противоположность нижне-франкскому характеру рейнскихъ странъ. Въ серединѣ XIV столѣтія къ зостской школѣ станковой живописи присоединяется минденская школа, изслѣдованіемъ которой мы обязаны Нордгоффу и Лихтварку. Изъ числа минденскихъ художниковъ выдается въ послѣдней четверти этого столѣтія, мастеръ Бертранъ. Гамбургскіе документы свидѣтельствуютъ, что онъ пересе-

[1] Jus Sasatense. *Прим. ред.*

http://lucl.kiev.ua/

лился изъ Миндена въ Гамбургъ, гдѣ работалъ уже въ 1367 г., а въ 1379 г. исполнилъ главный алтарь для церкви св. Петра (стр. 454), находившійся прежде въ Грабовѣ, въ Мекленбургѣ. Его внѣшнія створки украшены двѣнадцатью изображеніями на золотомъ фонѣ и принадлежатъ къ важнѣйшимъ памятникамъ сѣверно-нѣмецкой живописи этой эпохи. Шесть верхнихъ композицій относятся къ исторіи творенія, въ нижнемъ ряду помѣщены три ветхозавѣтныя сцены, на ряду съ Благовѣщеніемъ, Рождествомъ и Поклоненіемъ волхвовъ. Фигуры слишкомъ мягкотѣлы, имъ не хватаетъ устойчиваго костяка. „Нагое тѣло здѣсь, — говоритъ Лихтваркъ, — лишь „воспоминаніе и предчувствіе". Крайне яркія по краскамъ одежды, отвѣчающія, однако, вкусамъ приморскаго города, необычны даже для Вестфаліи. Художнику прекрасно удается передать дѣйствіе, при помощи неловкихъ, но самостоятельно наблюденныхъ и самостоятельно примѣненныхъ движеній. На ряду съ грабовскимъ алтаремъ слѣдуетъ поставить алтарь изъ Букстегуда: оба принадлежатъ теперь гамбургскому художественному музею. Работы мастера Бертрана также отражаютъ переходъ отъ стараго искусства къ новому, а исторія его жизни доказываетъ, какъ ужъ догадывались ранѣе, что, именно, вестфальскому искусству выпало на долю оплодотворить сѣверъ и сѣверо-востокъ Германіи.

Бросивъ, наконецъ, взглядъ на крайнія западныя части нижней Германіи, принадлежащія теперь Голландіи, мы и здѣсь найдемъ нѣкоторые слѣды станковой живописи XIV столѣтія. Большой утрехтскій образъ въ антверпенскомъ музеѣ, съ Распятіемъ на золотомъ фонѣ, выполненный въ „готической" манерѣ, важенъ потому, что помѣченъ ранней датой 1363 г. Онъ показываетъ стиль кёльнской школы до усовершенствованія его „мастеромъ Вильгельмомъ". Такъ какъ уже Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ называлъ центромъ сѣверно-нѣмецкой живописи Маастрехтъ на ряду съ Кёльномъ, то утрехтскій образъ могъ возникнуть какъ въ этомъ городѣ, такъ и въ самомъ Утрехтѣ, или въ Кёльнѣ, но все же, какъ единичный памятникъ, онъ вовсе не можетъ служить доказательствомъ что кёльнская школа этого времени ведетъ свое начало изъ Голландіи, какъ полагалъ Таурель.

Сѣверно-нѣмецкая миніатюрная живопись разсматриваемой эпохи мало характерна. Важныя для исторіи нравовъ иллюстраціи рукописей „Саксонскаго Зерцала" въ художественномъ отношеніи стоятъ довольно низко. Тѣмъ не менѣе, экземпляръ дрезденской библіотеки, написанный въ Мейссенѣ между 1350 и 1375 гг. и изданный Карломъ фонъ-Амира, представляетъ хорошіе образцы рисунковъ перомъ, слегка раскрашенныхъ, какими въ ту пору еще украшались рукописи этого рода. Списокъ „Міровой хроники" Рудольфа Эмскаго 1381 года, хранящійся въ штутгартской библіотекѣ и происходящій изъ Вестфаліи, интересенъ только потому, что отражаетъ любовь

вестфальскихъ художниковъ къ передачѣ живыхъ чертъ дѣйствительности. Голландія также не обладала въ XIV столѣтіи оригинальной миніатюрной живописью, какъ показалъ Фогельзангъ. Даже миніатюры Библіи королевской академіи наукъ въ Амстердамѣ, конца XIV столѣтія, не отрѣшились еще отъ золотыхъ и узорчатыхъ фоновъ, хотя предварительный рисунокъ здѣсь уже исчезаетъ подъ сплошной и солидной раскраской.

Миніатюрная живопись ближайшей эпохи постепенно уступила мѣсто художественнымъ оттискамъ на бумагѣ также и въ сѣверной Германіи. Такія гравированныя металлическія издѣлія, какъ, напримѣръ, романское висячее паникадило ахенскаго собора (см. выше, стр. 317), представляютъ собою первыя попытки гравюры на мѣди. Въ XIV стол. въ сѣверной Германіи входятъ въ употребленіе упомянутыя нами выше гравированныя металлическія надгробныя плиты; на подобныхъ плитахъ контуры фигуры умершаго и ея архитектурныя обрамленія обыкновенно выгравированы твердыми, широкими, ясными линіями и заполнены черной, рѣже цвѣтной массой. Большая часть бронзовыхъ или латунныхъ надгробныхъ плитъ XIV столѣтія сохранилась въ Любекѣ. Въ Германіи, вообще, онѣ встрѣчаются только на сѣверѣ. Изрѣдка попадаются онѣ во Франціи и въ Нидерландахъ, но довольно часто въ Англіи, гдѣ на ихъ задней сторонѣ найдены нижненѣмецкія надписи. Въ пользу предположенія, что лучшія изъ нихъ гравированы во Фландріи, говоритъ дошедшее до насъ духовное завѣщаніе одного любекскаго ратмана, въ которомъ находится распоряженіе заказать для него фламандскую надгробную плиту подобнаго рода. Но, во всякомъ случаѣ, эти плиты происходятъ изъ общей нижне-германской области, къ которой въ равной мѣрѣ принадлежатъ сѣверная Фландрія и Голландія, какъ и Вестфалія, Любекъ и Гамбургъ. Самыми красивыми, изъ находящихся въ Германіи, считаются: въ любекскомъ соборѣ двойная плита епископовъ Бурхарда фонъ-Зеркенъ и Іоанна фонъ-Муль (†† въ 1317 и 1350 г.), въ маріинской церкви, въ Любекѣ, плита Іоанна фонъ-Клингенберга († въ 1356 г.), въ шверинскомъ соборѣ двѣ двойныя плиты съ изображеніями епископовъ изъ фамиліи фонъ-Бюловъ (†† въ 1339 и 1347 г.; 1314 и 1375 г.). Фигурныя украшенія рамы, ковроваго фона и подъ ногами очень красивы и легки; и вообще, лучшія изъ этихъ плитъ принадлежатъ къ наиболѣе изящнымъ и стильнымъ произведеніямъ, оставленнымъ XIV вѣкомъ въ области начертательныхъ искусствъ.

4. Скандинавское искусство поздняго средневѣковья.

Готическая эпоха, какъ и романская, не дала Скандинавіи цѣльнаго и оригинальнаго художественнаго стиля.

На о-вѣ Готландѣ (стр. 345) дальнѣйшее художественное развитіе

http://luck.kiev.ua/

совершенно остановилось. Руины двухъ зальныхъ церквей, св. Николая и св. Екатерины, перестроенныхъ въ XIII вѣкѣ, съ ихъ стрѣльчатыми арками, обрамленными плющемъ, не производятъ впечатлѣнія вполнѣ послѣдовательныхъ готическихъ построекъ. Завоеваніе столицы Готланда Висби датчанами (въ 1361 г.) готовило быстрый конецъ процвѣтанію „царицы Востока“, а разрушеніе ея любекцами (въ 1525 г.) превратило ее въ одинъ изъ наиболѣе величественныхъ въ мірѣ городовъ руинъ.

Полный переходъ отъ романскаго стиля къ высокой готикѣ представляютъ соборы Линкöпинга, въ Швеціи, и Дронтгейма, въ Норвегіи. Въ теченіе третьяго строительнаго періода линкöпингскаго собора, длившагося съ 1280 по 1350 г., онъ былъ перестроенъ въ зальную церковь. Круглые столбы были превращены въ восьмиугольные, а затѣмъ въ типичные пучковые столбы; оконные переплеты получили богатую готическую раздѣлку. Въ послѣдній строительный періодъ дронтгеймскаго собора (см. стр. 345—346), продолжавшійся до конца XIII столѣтія, къ хору, выдержанному въ ранне-англійскомъ стилѣ первой трети этого столѣтія, былъ присоединенъ продольный корпусъ, производящій своими двумя западными башнями и богатыми порталами скорѣе впечатлѣніе ранне-нѣмецкой готической постройки. Готическій хоръ собора въ Ставангерѣ (стр. 345) и послѣ 1272 г. удержалъ формы ранняго англійскаго стиля (Early english; см. стр. 260), тогда какъ соборъ въ Скарѣ, возобновленный послѣ 1300 г. въ готическомъ стилѣ, поддерживается пучковыми столбами съ профилями, скорѣе французскаго типа. Изъ кирпичныхъ базиликъ выдается соборъ въ Упсалѣ, орнаментальныя части котораго, правда, высѣчены изъ тесанаго камня. Его хоръ, съ основаніемъ въ видѣ половины десятиугольника, снабженъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Значительной высотѣ его соотвѣтствуетъ вполнѣ развитая система контрфорсовъ. Въ формахъ пучковыхъ столбовъ, въ плетеніяхъ оконныхъ рамъ, въ стилѣ скульптурныхъ каменныхъ работъ— видны слѣды дѣятельности французской колоніи каменотесовъ, призванной въ Швецію въ 1287 г. Однако, въ болѣе позднихъ частяхъ собора сказались уже нѣмецко-балтійскія вліянія, въ особенности въ западной части, съ ея парой стройныхъ и высокихъ башенъ. Болѣе своеобразна, начатая въ 1388 г., построенная изъ голубого камня, въ типѣ зальной, церковь монастыря св. Бригитты, въ Вадстенѣ, въ Швеціи. Три равныхъ по высотѣ нефа, расположенныхъ въ ширину ея, при пяти нефахъ въ длину и прямоугольно-срѣзанный хоръ создали школу и оказали вліяніе даже на церковь ордена св. Бригитты на южномъ побережьѣ Балтійскаго моря Простота и просторъ этой системы сами говорили за себя.

Разсмотрѣніе изобразительныхъ искусствъ этой эпохи на скандинавскомъ сѣверѣ не представляетъ особой важности для выяс-

http://lucl.kiev.ua/

ненія историческаго развитія стилей, хотя для этой цѣли нѣтъ недостатка въ работахъ, исчерпывающихъ предметъ, какова особенно появившаяся уже въ 1859 г. въ Парижѣ работа Мандельгрена. Все, что здѣсь можно встрѣтить по отдѣламъ надгробныхъ плитъ, станковыхъ картинъ и другихъ удобныхъ для перевозки художественныхъ произведеній, по большей части, доставлено сюда изъ нижне-нѣмецкихъ странъ. Средневѣковыя церковныя стѣнописи Даніи, какъ это допускаетъ Магнусъ-Петерсенъ, и болѣе рѣшительно указываетъ П. Веберъ, представляютъ большей частью „колоніальныя отраженія средневѣковыхъ художественныхъ теченій Германіи“. Должно отмѣтить, что въ частностяхъ въ нихъ сказываются отдѣльныя скандинавскія черты, въ общемъ же скандинавы въ продолженіе еще нѣсколькихъ столѣтій не смогли самостоятельно выступить въ исторіи развитія искусствъ.

III. Итальянское искусство поздняго средневѣковья (съ 1250 до 1400 г.)

1. Искусство Тосканы и Средней Италіи съ 1250 до 1400 г.

А. Вступленіе. — Тосканская и средне-итальянская архитектура съ 1250 до 1400 г.

Насколько произвольны понятія „средневѣковья“ и „ренессанса“, съ особенной ясностью обнаруживается въ исторіи итальянскаго искусства. Какъ въ странахъ къ сѣверу отъ Альпъ, въ которыхъ еще понынѣ не закончена борьба между самобытными началами и воспринятыми формами, въ разсматриваемую эпоху, вообще, не можетъ быть рѣчи о какомъ-либо „возрожденіи“, такъ и для Италіи намъ представляется ошибочнымъ,—несмотря на пробудившійся здѣсь въ XIV столѣтіи интересъ къ изученію классической древности, — начинать вмѣстѣ съ нѣкоторыми учеными исторію „ренессанса“ съ 1300 или даже 1250 г. Даже съ дантовской „Vita nuova“ ничто не возрождается, а лишь начинается новая, возросшая на почвѣ средневѣковья, жизнь чувства. Въ итальянской архитектурѣ около 1250 г. обнаружился полный разрывъ съ античными пережитками, длившійся приблизительно до 1400 г. И въ Италію готическій стиль, какъ установили изслѣдованія Анляра, проникъ изъ Франціи, но онъ появился здѣсь сначала въ несовсѣмъ развитомъ видѣ, и для большинства итальянскихъ архитекторовъ, вообще, осталась незнакомой развитая система высокой готики. Одѣвая свои постройки въ готическій нарядъ, они въ остальномъ стремились разработать корпусъ зданія по собственному художественному замыслу. Кромѣ стрѣльчатыхъ арокъ, сѣверную готику напоминаютъ только часто употребляемые, какъ схемы: фіалы, краббы и флероны. Капители, болѣе соотвѣт-

http://luclkiev.ua/

ствующія столбамъ, чѣмъ на сѣверѣ, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ украшены натуральной листвой, но сохраняютъ „почки“ переходнаго стиля, а еще чаще — древнія, лиственныя схемы, происходящія отъ аканѳа. Окна, съ ихъ плоско-рѣзанными переплетами, еще такъ мало стремятся занять собою стѣнныя пространства, какъ въ сѣверной готикѣ, что верхнія отверстія среднихъ нефовъ часто сводятся къ небольшимъ круглымъ окнамъ. Система контрфорсовъ готическихъ церквей Италіи, съ утратой распорныхъ арокъ, встрѣчающихся лишь въ видѣ исключенія, теряетъ и всю свою характерность. Тѣмъ не менѣе, арки одной и той же высоты перекидываются смѣлѣе, съ болѣе широкими пролетами, а помѣщенія одной и той же площади перекрываются сводами съ меньшимъ числомъ подпоръ, чѣмъ въ сѣверной готической архитектурѣ. Правда, вмѣсто контрфорсовъ появляются тогда, менѣе всего способствуя художественности впечатлѣнія, желѣзныя связи и деревянныя балки, которыми (какъ бы воспоминаніе объ открытыхъ кровельныхъ стропилахъ) связываются между собою столбы подъ арками. Мѣсто органической готики въ Италіи уже теперь заступаетъ, по выраженію Буркгардта, часто употребляемый несовсѣмъ удачно „стиль пространственный“ („Raumstil“), въ которомъ большее значеніе придается разработкѣ отношеній между собою свободныхъ пространствъ, какъ одной изъ главныхъ задачъ зодчества, чѣмъ послѣдовательности и законченности конструкціи. Во внѣшности зданія эта послѣдовательность конструкціи пропадаетъ совершенно. Башни не только не выростаютъ органически изъ западнаго фасада, какъ на сѣверѣ, но являются, какъ и древне-итальянскія колокольни, самостоятельными постройками, воздвигаемыми подлѣ церквей. Западный фасадъ остается какъ бы приставленной показной частью безъ связи съ самимъ корпусомъ, буквально, показной стороной его, такъ какъ онъ обыкновенно украшенъ бѣлымъ и цвѣтнымъ мраморомъ. Такимъ образомъ, итальянскую готику слѣдуетъ измѣрять ея собственнымъ масштабомъ: разсматриваемая независимо отъ ея отдѣльныхъ формъ, заимствованныхъ изъ сѣверной архитектуры, она въ лучшихъ своихъ памятникахъ представляется почти особымъ стилемъ, который служитъ посредствующимъ звеномъ при переходѣ отъ романскаго стиля къ ренессансу.

Главные очаги, на которыхъ пылало пламя новаго итальянскаго искусства, находятся въ Тосканѣ и въ сосѣдней съ ней Умбріи. Правда, готическая архитектура, а именно, бургундская ранняя готика цистерціанскаго ордена, проникла въ нижнюю Италію ранѣе, чѣмъ въ Тоскану. Древнѣйшая готическая церковь Италіи, церковь цистерціанскаго аббатства Фоссануова между Пиперно и Террачиной, была освящена уже въ 1258 г. Построенная французскими мастерами, она тѣсно примыкаетъ къ аббатской церкви въ Понтиньи, въ Бургундіи (стр. 221). Въ средней Италіи это архитектурное направленіе представлено заложенной въ 1218 г. церковью аббатства Санъ-Гальгано (близъ Монтичіано),

въ тосканскихъ мареммахъ. Вліяніе декоративныхъ формъ этой церкви можно прослѣдить въ готическихъ церквахъ Тосканы, по крайней мѣрѣ, до Сіены. Вскорѣ, затѣмъ, наслѣдіе цистерціанцевъ перешло къ францисканцамъ и доминиканцамъ: распространеніе готическаго стиля въ Италіи — дѣло ихъ рукъ. Именно, эти церкви нищенствующихъ орденовъ, предназначенныя для цѣлей проповѣди, прежде всего должны были быть просторными; онѣ первыя примѣнили готическія формы къ служенію итальянскому „пространственному стилю“ („Raumstil“). Мать итальянской готики въ тѣсномъ смыслѣ слова есть церковь св. Франциска въ Ассизи (1228—53). Террасообразная поверхность почвы обусловила устройство „нижней“ и „верхней“ церквей. По ихъ первоначальному плану, обѣ эти церкви — однонефныя, съ однонефнымъ же трансептомъ и простой абсидой. Тяжелая, массивная нижняя церковь производитъ еще впечатлѣніе романской постройки, тогда какъ высокая, въ благородныхъ пропорціяхъ верхняя церковь представляетъ уже отдѣльныя формы сѣверной готики. Снаружи, круглые, башневидные контрфорсы напоминаютъ южно-французскіе прототипы. Зато ровный фасадъ съ треугольнымъ фальшивымъ фронтономъ и розой надъ стрѣльчатымъ арочнымъ двойнымъ порталомъ — вполнѣ итальянскій. Басня Вазари, будто эта церковь построена нѣмецкимъ архитекторомъ, опровергнута Тоде. Настоящую святыню національнаго итальянскаго искусства сдѣлали изъ нея украшающія ее стѣнныя и потолочныя фрески.

Строителями другихъ церквей, которыя мы должны разсмотрѣть, называютъ нѣкоторыхъ великихъ художниковъ, съ которыми мы познакомимся въ отдѣлахъ о скульптурѣ и живописи. Во главѣ ихъ стоитъ скульпторъ Николай Пизанскій (Никколо Пизано; ум. въ 1280 г.), котораго Вазари совершенно неправильно называетъ строителемъ множества церквей. Изъ его учениковъ выдаются, какъ архитекторы, Арнольфо ди-Камбіо (ум. въ 1301 или 1302 г.) и Джованни Пизано (ум. въ 1328 г.), сынъ Николая; за Джованни слѣдуетъ Андреа Пизано съ сыновьями Томмазо и Нино. Великіе живописцы этой эпохи, Джотто (ум. въ 1337 г.), Орканья (упоминается въ 1344—77 гг.), Аньоло Гадди (ум. въ 1396 г.), нерѣдко выступаютъ въ роли готическихъ архитекторовъ.

Обращая, прежде всего, вниманіе на церкви нищенствующихъ орденовъ, мы увидимъ, что на ряду съ францисканскими и доминиканскими храмами съ полнымъ сводчатымъ покрытіемъ, какъ разъ нѣкоторыя изъ позднѣйшихъ и наиболѣе зрѣлыхъ построекъ этого рода находятся въ полномъ противорѣчіи съ самой сущностью готическаго стиля и сохраняютъ плоскій потолокъ гигантскаго зала. Трансептъ вмѣстѣ съ продольнымъ корпусомъ имѣютъ еще древнюю форму буквы Т, а по обѣимъ сторонамъ очень мало выдающейся, прямой или многоугольной обсиды тянется вдоль восточной стѣны трансепта рядъ четыреугольныхъ капеллъ.

Древнѣйшій готическій храмъ во Флоренціи — церковь св. Троицы

http://luck.kiev.ua/

(Санта-Тринита̀), сооруженная около 1250 г. и ошибочно приписываемая Вазари Николаю Пизанскому. Еще теперь можно распознать ея цистерціанское происхожденіе. Впереди продольнаго корпуса съ его пятью нефами расположенъ широкій трансептъ, едва выступающій наружу; нефы, которые первоначально не были перегорожены капеллами, послѣдовательно становятся ниже и у̀же. За трансептомъ, противъ каждаго нефа, лежитъ прямо-срѣзанная четыреугольная капелла хора. Крестовые своды поддерживаются стройными четырегранными столбами. Внутренность церкви даетъ впечатлѣніе легкости и благородства. Главная доминиканская постройка во Флоренціи — Санта-Марія-Новелла (1278—1350; см. рис. рядомъ), красивая, цѣликомъ покрытая крестовыми сводами трехнефная базилика, которую Микель-Анджело называлъ своей невѣстой. Строителями ея были монахи доминиканцы, братъ Систо и братъ Ристоро. Капелла хора срѣзана ровно и прямо. Изящно-расчлененные столбы состоятъ изъ широкихъ полуколоннъ, приставленныхъ къ четырегранному стержню, углы котораго срѣзаны. Лишь нижнія части богатаго, выложеннаго бѣлымъ и чернымъ мраморомъ фасада принадлежатъ этой эпохѣ. Наиболѣе замѣчательная изъ построекъ францисканцевъ во Флоренціи — строгая и величественная церковь св. Креста (Санта-Кроче), строившаяся съ 1294 г. по планамъ Арнольфо-ди-Камбіо. Ни одно изъ ея внутреннихъ помѣщеній, за исключеніемъ многоугольной (половина восьмиугольника въ планѣ) средней капеллы хора, по сторонамъ которой расположены въ рядъ десять меньшихъ прямоугольныхъ капеллъ, не имѣетъ

Внутренность церкви Санта-Марія Новелла. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

http://kiev.ua/

сводчатаго покрытія. Такимъ образомъ, не стѣсненный никакой конструктивной необходимостью, здѣсь могъ получить свое полное выраженіе „пространственный стиль“. Тяжесть верховъ несутъ простые, производящіе впечатлѣніе суровой силы, восьмиугольные столбы. Соотношеніе частей, на которомъ основано все искусство зодчества, здѣсь дало чудные результаты.

Въ Сіенѣ какъ Санъ-Франческо, такъ и Санъ-Доменико принадлежатъ къ тѣмъ однонефнымъ постройкамъ съ открытыми стропилами, которыя получили прозваніе „гигантскихъ амбаровъ“. Въ Пизѣ къ этому же классу непритязательныхъ церквей для проповѣди относится, несмотря на ея сводчатый хоръ, церковь Санъ-Франческо (теперь музей); но та же Пиза обладаетъ двумя небольшими готическими церквами, Санта-Катерина и Санта-Марія-делла-Спипа, своимъ великолѣпіемъ напоминающими итальянскіе мраморные соборы этой эпохи.

Понятно само по себѣ, почему готическіе соборы Италіи стоятъ на болѣе высокой художественной ступени, чѣмъ болѣе раннія церкви нищенствующихъ орденовъ. Строителями этихъ соборовъ были въ большинствѣ случаевъ, собственно, богатые города, граждане которыхъ подражали феодаламъ, соперничество же сосѣднихъ городскихъ общинъ вызывало то благородное соревнованіе въ области искусства, которое способствуетъ возникновенію величайшихъ произведеній. Наиболѣе ранній изъ нихъ — сіенскій соборъ, въ которомъ прежде всего останавливаетъ на себѣ вниманіе сочиненный Джованни Пизано (въ 1284 г.) великолѣпный фасадъ, облицованный темнымъ, бѣлымъ и краснымъ мраморомъ и сплошь покрытый скульптурами. Попытка опровергнуть авторство Джованни не удалась. Вверху этотъ фасадъ увѣнчанъ по числу порталовъ, но нѣсколько несоотвѣтственно, тремя фронтонами; изъ нихъ средній значительно выше остальныхъ. Такіе же фронтоны возвышаются и надъ полукруглыми арками порталовъ. По сторонамъ фасадъ обставленъ двумя угловыми столбами, съ пробитыми въ нихъ стрѣльчатыми арками. Внутренность собора, безъ связи съ боковыми частями фасада, представляетъ трехнефную базилику, хоръ которой кажется какъ бы продолженіемъ передней части зданія по ту сторону многонефнаго трансепта. Неправильный шестигранный куполъ, надъ средней частью храма, въ которомъ замѣтно вліяніе пизанскаго купола, лишь позднѣе былъ кое-какъ приведенъ въ связь съ планомъ собора. Тотъ фактъ, что постройкой сіенскаго собора съ 1259 г. руководили монахи аббатства Санъ-Гальгано (стр. 461), лучше всего объясняетъ заимствованіе нѣкоторыхъ бургундскихъ раннеготическихъ формъ. Пестрая инкрустація стѣнъ рядами бѣлаго и темнаго мрамора взята, конечно, изъ Пизы (стр. 189). При всемъ этомъ, надъ четырехгранными столбами съ полуколоннами перекинуты еще полуциркульныя арки, и только стѣны боковыхъ нефовъ имѣютъ настоящія готическія окна.

Съ внутренностью этой великолѣпной сіенской церкви не имѣетъ

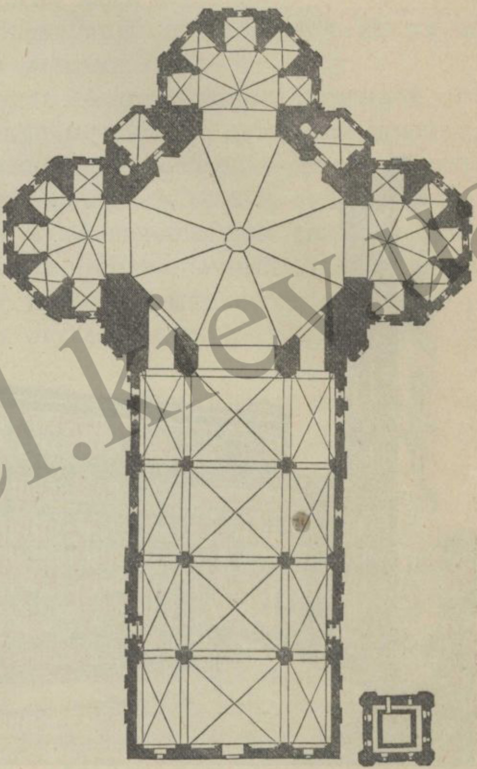
http://lucl.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 34. Фасадъ Орвіетскаго собора.

Изъ „Polychrome Meisterwerke“ Г. Кёлера (Лейпцигъ 1880).

никакого сходства внутренность собора въ Орвіетто, напоминающая древне-христіанскую базилику съ открытыми стропилами и начатаго постройкой еще до 1285 года, но прелестный орвіетскій фасадъ (табл. 34) несомнѣнно,—младшій братъ сіенскаго. Его сооруженіемъ съ 1310 г. руководилъ Лоренцо Майтани изъ Сіены, какъ доказалъ Фуми. Его тремъ главнымъ фронтонамъ соотвѣтствуютъ также три фронтона порталовъ. Но въ отличіе отъ сіенскаго собора, только средній порталъ имѣетъ круглую арку; надъ боковыми дверями находятся стройныя стрѣльчатыя окна съ простой рѣзьбой колоннъ и переплетовъ. Необыкновенно богатое скульптурное убранство сіенскаго фасада въ Орвіетто замѣнено плоскими полями, покрытыми живописью. Изображенія на нижнихъ главныхъ столбахъ, однако, рельефныя; тимпаны фронтоновъ и стѣнныя поповерхности украшены мозаиками на блестящихъ золотыхъ фонахъ, правда, лишь отчасти принадлежащими XIV столѣтію.



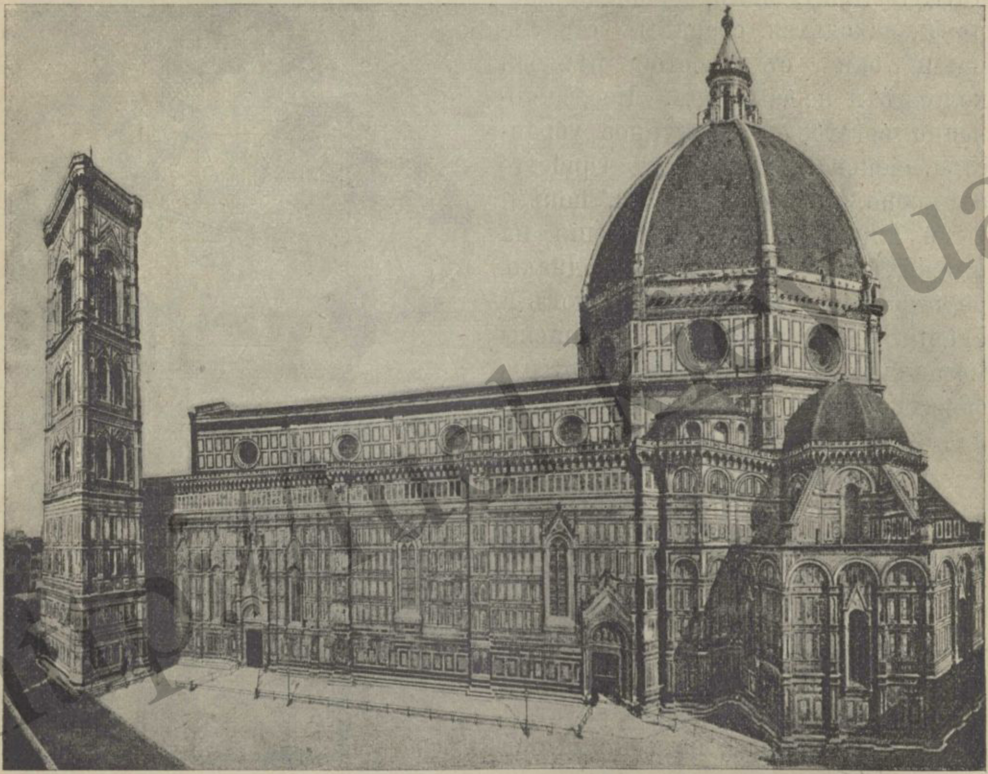
Планъ собора во Флоренціи. По В. Любке.

Переходя снова отъ построекъ къ строителямъ, мы должны назвать главное произведеніе Джованни Пизано — великолѣпное кладбище (Кампо-Санто) Пизы (1278—1283 гг.). Это — огромная, расположенная по прямоугольнику галлерея, крытая стропилами, родъ галлереи клуатра, окружающая дворъ, на который она открывается шестью пролетами съ круглыми арками и 56 большими такого же рода окнами, отдѣленными одно отъ другого столбами; верхняя часть этихъ оконъ обрамлена изящной готической рѣзьбой. Сильное художественное впечатлѣніе достигается здѣсь достоинствомъ величавыхъ пропорцій.

Арнольфо ди-Камбіо, вслѣдъ за своей францисканской церковью во Флоренціи (стр. 463), принялся за соборъ Санта-Марія-дель-Фіоре, предназначенный затмить собою всѣ церкви Италіи (см. рис. на стр. 466). Постройка была поручена ему въ 1296 г., но кончена лишь спустя долгое время послѣ его смерти, и, притомъ, со многими отклоненіями отъ первоначальнаго плана. Въ сооруженіи этого собора принимало участіе, можно сказать, все населеніе Флоренціи и всѣ ея художественныя силы. Съ 1334 до 1336 г. постройку велъ великій живописецъ Джотто

http://tucl.kiev.ua/

ди-Бондоне; ему же принадлежитъ первый проэктъ знаменитой колокольни (см. рис. на стр. 465 и 466), Между 1357 и 1366 г. возникъ продольный корпусъ въ его теперешнемъ видѣ. Главнымъ строителемъ его былъ Франческо Таленти. Въ 1367 г. большая комиссія изъ художниковъ и знатныхъ гражданъ окончательно выработала планъ восточной, центрально-купольной части зданія, постройка которой продолжалась до второй половины XV столѣтія. Сооруженіе купола Филиппомъ Брун-



Соборъ во Флоренціи съ его колокольней (слѣва). По фотографіи братьевъ Алинари въ Флоренціи.

нелески (1420—34) считается даже однимъ изъ первыхъ великихъ дѣлъ ранняго ренессанса въ области зодчества. Если флорентійскій соборъ еще и теперь причисляется къ чудесамъ свѣта, то онъ этимъ обязанъ прежде всего своей колокольнѣ и куполу, монументальныя и чистыя линіи которыхъ далеко господствуютъ надъ долиной желтаго Арно. Внутренность оставляетъ довольно смутное впечатлѣніе. Огромный трехнефный продольный корпусъ перекрытъ стрѣльчато-арочными сводами; высокій средній нефъ состоитъ изъ четырехъ необычайно широкихъ пролетовъ; въ восточной части трансептъ и хоръ вмѣстѣ замѣнены строеніемъ центральнаго типа съ тремя крыльями, покрытымъ восьмиграннымъ куполомъ. Не смотря на свою галлерею (см. рис. на стр. 505), часто порицаемую за то, что она, опираясь на консоли, протянута вдоль надъ

пятами сводовъ, безъ органической съ ними связи, продольный корпусъ, импонируетъ своей простотой и мощнымъ величіемъ. Его четырегранные столбы, съ широкими лиственными капителями, послужили образцами для столбовъ многихъ итальянскихъ готическихъ церквей по способу своего расчлененія, и оказались достаточно сильными для поддержанія поднимающихся надъ ними огромныхъ арокъ. Купольное помѣщеніе страдаетъ отъ темноты болѣе всего потому, что только четыре изъ восьми его сторонъ открыты, тогда какъ остальныя, сообщаясь съ боковыми помѣщеніями низкими проходами, поднимаются къ куполу почти сплошными, непроницаемыми массами.

Флорентійскій вкусъ къ благороднымъ пропорціямъ, изящной мраморной инкрустаціи и тонкимъ скульптурнымъ деталямъ проявили одинъ за другимъ въ знаменитой колокольнѣ собора — Джотто, Андреа Пизано и Франческо Таленти, при которомъ въ 1358 г. она была закончена. Верхніе этажи не суживаются, а облегчены при помощи постепеннаго расширенія оконныхъ отверстій. Остроконечный шпиль, повидимому, входившій въ планъ Джотто, не былъ выполненъ, но какъ разъ горизонтальное окончаніе и дѣлаетъ эту башню столь характерной для итальянской готики.

Менѣе интересны остальные соборы Тосканы и средней Италіи. Перестройкой собора Прато (1317 г.) также руководилъ Джованни Пизано. Въ соборѣ города Лукки, съ его готическими столбами, какъ въ Санта-Маріа-дель-Фіоре, повсюду подъ готической оболочкой видно ядро старой романской постройки. Соборъ Перуджіи, единственная итальянская церковь этой эпохи, съ тремя нефами равной высоты (зальная церковь), напоминаетъ о сѣверномъ происхожденіи готики.

Въ тосканскихъ городахъ, общины которыхъ при всемъ ихъ благочестіи, жили свѣтскими интересами и вкусами, наряду съ храмами сохранились отъ разсматриваемой нами эпохи также великолѣпныя общественныя постройки. Въ области готической прикладной архитектуры, наряду съ каѳедрами, алтарями и гробницами внутри церквей, соперничали красивые фонтаны городскихъ площадей.

Во Флоренціи Арнольфо ди-Камбіо закончилъ въ 1299—1301 г.г. переднюю часть дворца Синьоріи (Палаццо Веккіо или Синьорія). Сурово и гордо подымаются его трехэтажныя стѣны съ двойными готическими окнами, обрамленными полукруглыми арками; четвертый этажъ, выступающій впередъ на консоляхъ, увѣнчанъ зубцами и снабженъ бойницами; возвышающаяся надъ нимъ стройная четырегранная сторожевая башня, служившая одновременно и колокольней, образуетъ вмѣстѣ съ корпусомъ зданія нѣсколько хрупкое, но величественное цѣлое. Сходно съ Палаццо Веккіо снаружи старое зданіе суда (теперь Національный музей), т. н., Палаццо дель-Подеста̀, или Барджелло, дворъ котораго, выстроенный между 1333—1345 годами, съ его монументальной

галлереей на столбахъ и открытой, чрезвычайно стильной лѣстницей, особенно примѣчателенъ.

Извѣстная подъ именемъ Оръ-Санъ-Микеле прямоугольная постройка, начатая въ 1337 г. и служившая первоначально хлѣбнымъ магазиномъ, въ 1366—1404 гг. была передѣлана въ церковь съ изящными стрѣльчатыми окнами. Впечатлѣніе готической постройки, однако, уже не производитъ нарядный дворъ углового дома Бигало, нѣкогда принадлежавшаго братству попеченія о подкидышахъ, съ его богатствомъ украшеній и круглыми арками. Полный переходъ къ послѣдующей эпохѣ представляетъ ложа Синьоріи (иначе — ложа Ланци), — открытый на площадь портикъ для публичныхъ торжествъ, строенный послѣдовательно отцомъ Орканьи, Бенчи ди-Чіоне, самимъ Орканья и Симоне Таленти. Онъ открывается на площадь Синьоріи тремя широкими полукруглыми арками. Общій видъ ложи всего менѣе готическій, но столбы — тѣ же классическіе столбы итальянской готики, которые впервые появляются во флорентійскомъ соборѣ. Къ готическимъ чертамъ этой монументальной постройки принадлежатъ также двойные трилистники въ углахъ между арками и поддерживаемая консолями баллюстрада, заканчивающая вверху это монументальное сооруженіе.

Флорентійскіе жилые дома этой эпохи, построенные по большей части изъ грубо-тесанныхъ каменныхъ блоковъ (т. н. „rustica“), и болѣе напоминающіе собою крѣпости, очень поучительны для исторіи этого рода архитектуры, какъ замѣтилъ уже Яковъ Буркхардъ. Блоки часто оставались неотдѣланными прежде всего по недостатку средствъ и времени; обыкновенно, стесывались только края ихъ по швамъ. Получающійся, такимъ образомъ, видъ стѣны, былъ усовершенствованъ только позднѣе, когда рустиковая, грубая и шероховатая кладка, стала располагаться по разнымъ этажамъ. Простые, ровные, часто восьмиугольные столбы дворовъ попрежнему связываются посредствомъ полукруглыхъ арокъ, въ окнахъ же господствуетъ стрѣльчатая арка и нерѣдко вѣнечный карнизъ, или даже цѣлый верхній этажъ (аттикъ), выступаетъ изъ стѣнной поверхности, покоясь на стрѣльчатыхъ арочныхъ консоляхъ. Характерные примѣры построекъ этого рода — дворцы Спини, Кастеллани, Даванцати и Кваратези. Дворъ паллацо графа Барди, съ его круглыми колоннами, снабженными капителями изъ пальмовыхъ листьевъ, стоящими на аттическихъ базахъ, имѣетъ уже характеръ постройки эпохи Возрожденія. Еще лучше, чѣмъ во Флоренціи, сохранился цѣлый рядъ средневѣковыхъ дворцовъ въ Сіенѣ. Кирпичный Палаццо Пубблико (ратуша) Сіены (1288—1309), повторяя основныя формы флорентійскаго Палаццо Веккіо, просторнѣе, веселѣе и выше послѣдняго. Наряднѣе флорентійскихъ домовъ-крѣпостей, кирпичный же палаццо Буонсиньори въ Сіенѣ; оба верхніе этажа его имѣютъ по семи тройныхъ стрѣльчатыхъ оконъ и заканчиваются зубчатымъ вѣнцомъ, лежащимъ на мощномъ выступѣ фриза, состоящаго изъ ряда стрѣльчатыхъ арокъ. Изъ числа живописныхъ готическихъ фонтановъ Сіены, заслу-

http://lucl.kiev.ua/

живаетъ упоминанія Фонте Бранда, осѣненный трехарочной ложей, и принадлежащій еще XIII столѣтію. Въ Перуджіи, высоко на горѣ расположенной, прелестной столицѣ Умбріи, ратуша (начатая въ 1281 г.) представляетъ гладкое каменное зданіе съ красиво обрамленными сложными окнами и съ классическимъ полукруглымъ порталомъ 1340 г. Античныя переживанія въ этомъ зданіи все еще, или уже вновь перемѣшаны съ отдѣльными чертами готической орнаментики. Особенно красивъ здѣсь, выполненный по рисунку Николая Пизанскаго, фонтанъ Фонте-маджоре, 1281 года, состоящій изъ трехъ водоемовъ, одинъ надъ другимъ. Роскошными палаццо этой эпохи славятся также Пистойя, Лукка, Орвіетто и Витербо. Но всего неприкосновеннѣе свой средневѣковый характеръ сохранилъ небольшой горный городокъ Санъ-Джиминьяно (на полпути между Флоренціей и Сіеной). Отъ его тихихъ, узкихъ улицъ, отъ возвышающихся надъ городомъ тринадцати стройныхъ готическихъ башенъ, вѣетъ на насъ далекимъ, художественно-одухотвореннымъ временемъ.

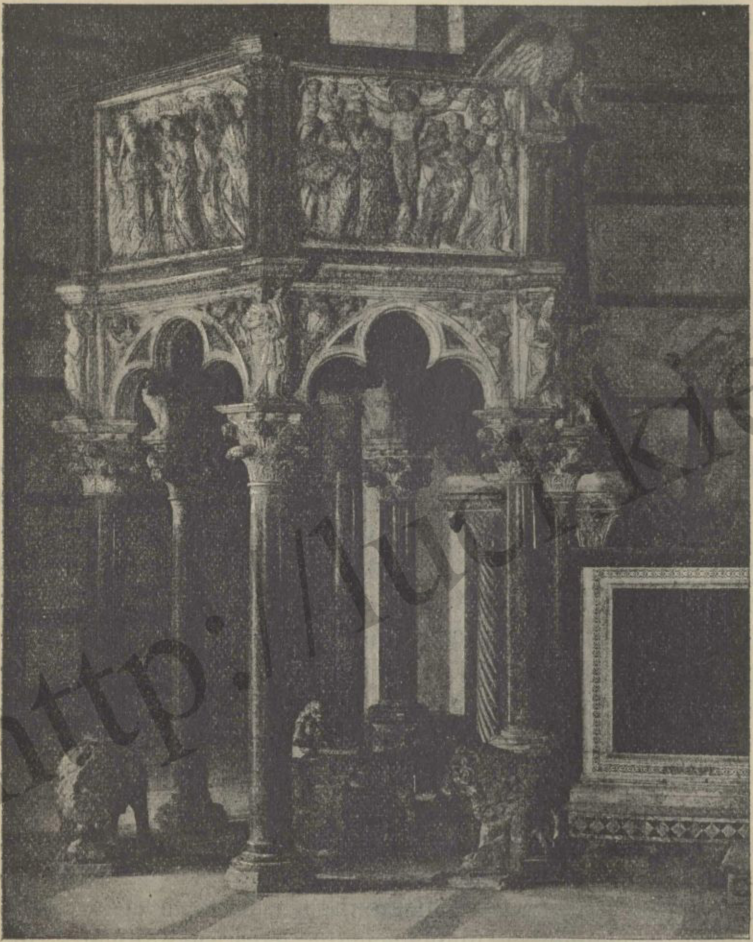
Б. Тосканская и средне-итальянская пластика съ 1250 по 1400 г.

Середина XIII столѣтія для изобразительныхъ искусствъ Италіи была яркимъ утромъ. Въ особенности въ Тосканѣ художественное развитіе шло въ эту пору съ чисто стихійной силой. Пластика вступила на новые пути ранѣе живописи. Такимъ пролагателемъ новыхъ путей явился здѣсь Николай Пизанскій (род. около 1215 г., ум. въ 1280 г.); наиболѣе значительный подъемъ связанъ съ именемъ его сына Джованни (род. около 1250 г., ум. въ 1328 г.). Второе, болѣе молодое поколѣніе той же фамиліи, Андреа Пизано (1273—1348) и его сыновья Томмазо и Нино, представляло въ своемъ лицѣ всю область тосканской пластики XIV столѣтія, поскольку она стояла внѣ вліянія великихъ живописцевъ, Джотто и Орканьи.

Отецъ Николая Пизанскаго былъ родомъ изъ Апуліи, но самъ онъ, какъ доказываетъ найденная Полачекомъ надпись на его фонтанѣ въ Перуджіи, былъ пизанецъ, и если мы сопоставимъ его стиль со стилемъ такихъ болѣе раннихъ тосканскихъ произведеній, какъ, напримѣръ, изслѣдованныя Шмарсовымъ внѣшнія скульптуры собора св. Мартина въ сосѣдней Луккѣ, то его стиль станетъ самъ по себѣ понятенъ. На первый взглядъ, искусство Николая Пизанскаго представляется могучимъ и всеобъемлющимъ возвратомъ къ антику, но фигуры своихъ раннихъ произведеній, отличающіяся рѣзкимъ античнымъ видомъ, онъ заимствовалъ по большей части съ поздне-античныхъ саркофаговъ, еще и теперь стоящихъ въ его родномъ городѣ, а слѣды византійскаго искусства объясняются византійскими переживаніями въ произведеніяхъ его тосканскихъ предшественниковъ. Но что всего важнѣе, въ его произведеніяхъ, сперва въ мелочахъ, но вскорѣ и въ главныхъ фигурахъ, пробиваетъ

http://dlib.kiev.ua/

себѣ дорогу новое воззрѣніе на природу, первымъ выразителемъ котораго въ пластикѣ явился, именно, онъ, а не его ученики. Уже Кроу и Кавальказелле, Шназе, Гансъ Земперъ, Доббертъ и Боде раздѣляли правильное мнѣніе о мѣстномъ происхожденіи искусства Николая Пизанскаго. Напротивъ того, въ Италіи Вентури и Берто, въ Германіи П. Шубрингъ и О. Вульфъ держатся ученія о нижнеитальянскомъ, или даже византійскомъ происхожденіи его стиля; съ другой стороны, Марсель Реймонъ съ Гіацинтовымъ пытались вывести его изъ французской высокой готики. Въ новѣйшее время, Людвигъ Юсти, Андреасъ Меллеръ и др. вновь выступили на защиту нашего воззрѣнія, которое соотвѣтствуетъ истинному значенію великаго скульптора. Надо помнить, что въ пластикѣ всей Европы въ срединѣ XIII столѣтія обнаруживается теченіе въ сторону античнаго искусства, которое можно наблюдать съ такимъ же успѣхомъ въ Тосканѣ, какъ и въ Нижней Италіи, въ Вексельбургѣ и Бамбергѣ, какъ и въ Реймсѣ (стр. 369), и тогда этотъ спорный вопросъ потеряетъ свою остроту. На поздне-античныхъ саркофагахъ Николай Пизанскій учился разработкѣ своего замѣчательнаго высокаго рельефа, главныя фигуры котораго выступаютъ почти какъ въ круглой пластикѣ; отъ нихъ же онъ заимствовалъ тщательную полировку нагого

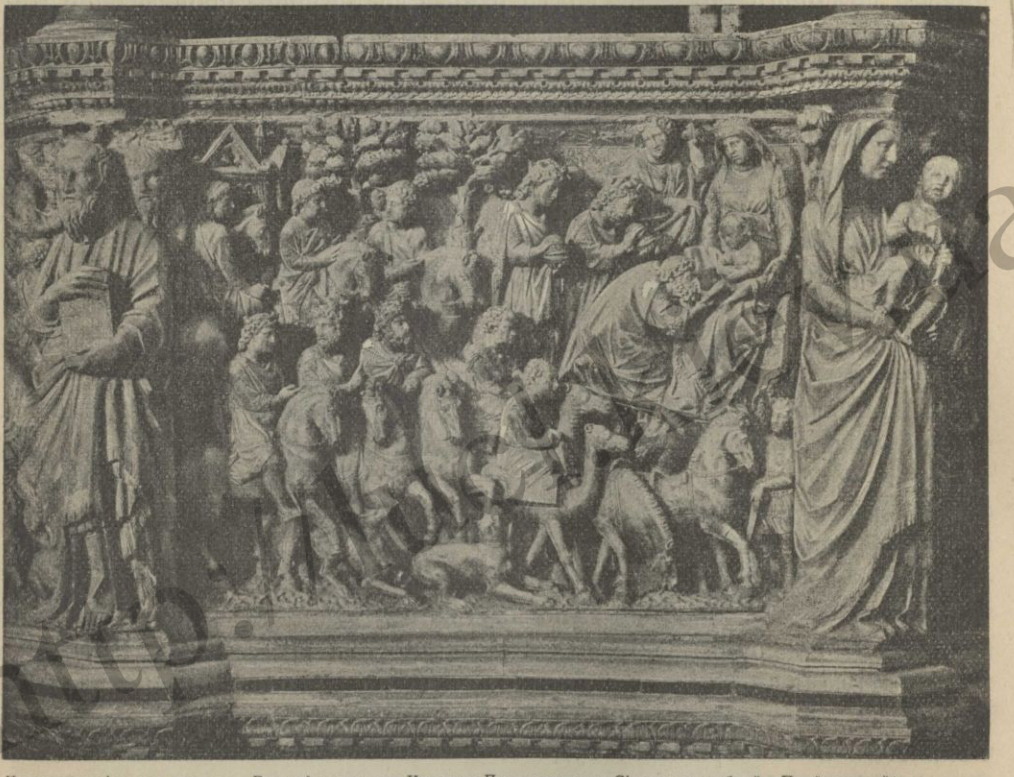

Мраморная каѳедра Николая Пизанскаго въ пизанской крещальнѣ.
По фотографіи Джакомо Броджи во Флоренціи. Ср. текстъ, стр. 471.

http://jucl.kiev.ua/

тѣла, часто напыщенныя груды одеждъ, работу сверломъ. Къ нимъ также восходитъ загроможденіе плоскости рельефа тѣснящимися одна къ другой фигурами и большія головы часто приземистыхъ фигуръ. Однако, важнѣе всего то, что Николай Пизанскій умѣлъ распознать сквозь покровъ забвенія внутреннее величіе древнихъ фигуръ боговъ и перенести его на свои христіанскія священныя изображенія, которыя и безъ нимбовъ, одной мощью своей личности производятъ впечатлѣніе вѣстниковъ неземного міра. Наиболѣе раннее достовѣрное произведеніе Николая Пизанскаго — шестиугольная мраморная каѳедра въ пизанской крещальнѣ (см. рис. на стр. 470), оконченная въ 1260 г. Все сооруженіе покоится на одной средней колоннѣ и на шести угловыхъ, изъ которыхъ три опираются на спины мраморныхъ львовъ. Къ готическимъ особенностямъ этой каѳедры относятся почковыя капители угловыхъ колоннъ, соединяющія ихъ трехлепестковыя арки, а также пучки колонокъ краснаго мрамора, отдѣляющіе одинъ отъ другого рельефы балюстрады. Напротивъ того, античный характеръ имѣютъ шесть угловыхъ аллегорическихъ фигуръ балюстрады, и не только Геркулесъ, какъ античное олицетвореніе „Силы“ (см. рис. на стр. 474) — нагая сильная классическая фигура, — но и женскія одѣтыя, какова, напримѣръ, сидящая на тронѣ Вѣра, фигура, которую рельефъ съ Распятіемъ поясняетъ, какъ „Fides“. Главныя скульптуры каѳедры пизанской крещальни — большіе рельефы пяти сторонъ балюстрады; шестая сторона занята лѣстницей. Въ первомъ полѣ, Благовѣщеніе и Рождество Христово искусно соединены въ одной композиціи, въ которой особенно выдается, два раза повторенная, матрональная фигура Богоматери въ типѣ Юноны. Великолѣпны по внутренней законченности композиціи рельефы Поклоненія волхвовъ и Срѣтенія во храмѣ. Въ „Распятіи“ формы тѣла Христа такъ мощны, какъ будто Николай Пизанскій былъ непосредственнымъ предшественникомъ Микель-Анджело. Помѣщенный въ пятомъ полѣ Страшный Судъ своимъ болѣе беспокойнымъ общимъ исполненіемъ обнаруживаетъ новое художественное чувство, замѣтное уже въ частностяхъ остальныхъ четырехъ изображеній. — Во всякомъ случаѣ, позже рельефовъ этой каѳедры сработаны наиболѣе зрѣлыя изъ скульптуръ портала собора св. Мартина въ Луккѣ — Благовѣщеніе, Поклоненіе пастырей, Поклоненіе волхвовъ и — въ тимпанѣ — Снятіе со креста, которыя мы считаемъ лишь работами школы Николая Пизанскаго. При основномъ направленіи подражанія антику, болѣе уравновѣшенной композиціей сюжетовъ по сравненію съ пизанской каѳедрой отличаются оконченные въ 1267 г. рельефы съ изображеніями изъ жизни св. Доминика на его мраморномъ саркофагѣ (Arca di San Domenico) въ церкви этого святого въ Болоньѣ. Мы знаемъ, что здѣсь сотрудникомъ Николая Пизанскаго былъ его ученикъ Фра Гульельмо дель'Аньелло изъ Пизы, и, повидимому, ему было предоставлено мастеромъ главное участіе въ выполненіи рельефовъ.

http://luckiev.ua/

Со многими помощниками, изъ которыхъ намъ знакомъ уже Арнольфо ди-Камбіо (стр. 465). Николай создалъ, между 1266 и 1268 гг., свое второе значительное произведеніе-каѳедру сіенскаго собора, получившую вмѣсто шестиугольной восьмиугольную форму, и потому украшенную не пятью, а семью рельефными изображеніями на евангельскія темы (см. рис. ниже). Новой сценой является здѣсь избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ, а Страшному Суду посвящено два поля вмѣсто одного.

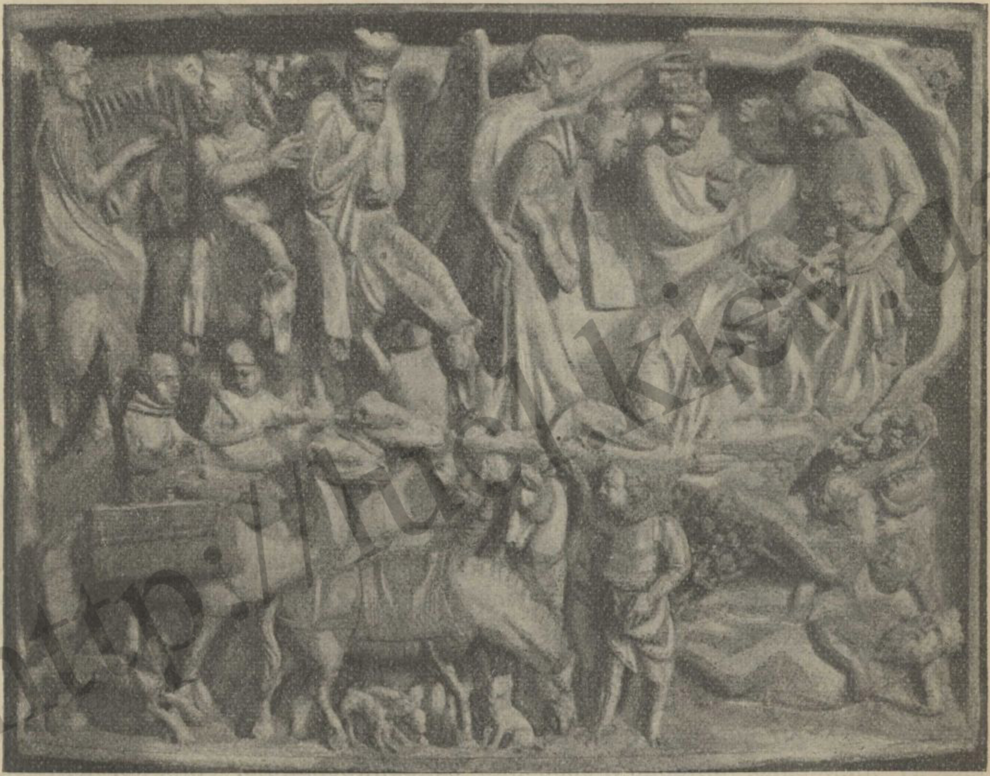


Поклоненіе волхвовъ. Рельефъ каѳедры Николая Пизанскаго въ Сіенскомъ соборѣ. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Поучительно убѣдиться, что самъ Николай сталъ здѣсь другимъ, болѣе соотвѣтствующимъ своему времени, художникомъ. Фигуры натуральнѣе, головы ихъ выразительнѣе, движенія живѣе, чѣмъ въ подобныхъ изображеніяхъ пизанской каѳедры; но, именно, благодаря этому, онѣ теряютъ характерную классически-римскую величавость, отличающую фигуры пизанскихъ рельефовъ. Здѣсь, болѣе чѣмъ въ Пизѣ, замѣтно участіе въ работѣ учениковъ, тѣмъ не менѣе, новымъ воззрѣніемъ эти рельефы обязаны, несомнѣнно, самому мастеру, а не его сыну Джованни, котораго онъ впервые получилъ позволеніе пріобщить къ работѣ въ качествѣ начинающаго скульптора.

Болѣе самостоятельное участіе, во всякомъ случаѣ, принималъ Джованни, на ряду съ Арнольфо ди-Камбіо, въ выполненіи послѣдняго

произведенія Николая — „Большого фонтана“ въ Перуджіи (1277—1280: см. выше, стр. 469). Нижній, 24-хсторонній большой водоемъ украшенъ 48 рельефами, воплощающими все знаніе той эпохи. Вокругъ верхней части стоятъ на консоляхъ подъ балдахинами 24 статуэтки, представляющія лицъ Ветхаго и Новаго завѣтовъ. Наиболѣе красивыя и живыя принадлежатъ несомнѣнно, самому Джованни Пизано. Не соглашаясь съ другими изслѣдователями, мы полагаемъ, что развитіе



Поклоненіе волхвовъ. Рельефъ каѳедры Джованни Пизано въ Пизанскомъ соборѣ, теперь — въ публичномъ музеѣ въ Пизѣ. По фотографіи Джакомо Броджи во Флоренціи. Къ стр. 474.

http://hudkiev.ua/

Джованни шло не въ противоположномъ направленіи съ дѣятельностью его отца, а, наоборотъ, подъ его личной отвѣтственностью.

Николай Пизанскій стоитъ, такимъ образомъ, во главѣ развитія новаго скульптурнаго стиля. Изъ его, уже названныхъ нами главныхъ учениковъ, Арнольфо ди-Камбіо (1232—1301 или 1302) былъ болѣе значительнымъ архитекторомъ (стр. 465), чѣмъ скульпторомъ. Къ его скульптурнымъ произведеніямъ относится, напримѣръ, гробница кардинала де-Брэ въ церкви Санъ-Доменико, въ Орвіетто, — прототипъ многочисленныхъ позднѣйшихъ памятниковъ, изображающихъ умершаго на его ложѣ смерти, передъ которымъ отдергиваютъ завѣсу ангелы или мальчики-клирошане (fanciulli del coro), въ то время, какъ наверху, святые подводятъ

того-же умершаго къ Богоматери. Второй главный ученикъ Николая Пизанскаго, Фра Гульельмо дель'Аньелло изъ Пизы (род. около 1228 г., ум. послѣ 1313 г.), около 1270 г. изваялъ самостоятельно, въ своемъ болѣе гладкомъ и простомъ стилѣ четырехстороннюю каѳедру церкви Санъ-Джованни-внѣ-города, въ Пистойѣ: ея десять рельефовъ, кромѣ сценъ изъ земной жизни Спасителя, воспроизводятъ и сцены изъ жизни Богоматери. Также и Фра-Гульельмо на половину связанъ съ антикомъ, а именно, съ поздне-римской пластикой саркофаговъ.

Далеко выше всѣхъ прочихъ учениковъ Николая былъ его сынъ Джованни Пизано (прибл. 1250—1328). Воспитанный не на пизанской, а на сіенской каѳедрѣ своего отца, Джованни былъ однимъ изъ первыхъ, сознательно порвавшихъ съ античной традиціей, чтобы вступить на путь непосредственнаго изученія природы. Вмѣсто коротких, приземистыхъ фигуръ пизанской каѳедры его отца, появляются тонкія, жилистыя фигуры мужчинъ и женщинъ, съ ярко-выраженной жизнью въ головахъ и тѣлахъ. Вмѣсто классическаго спокойствія, въ лицахъ и жестахъ появляется болѣе живое, страстное духовное выраженіе. Сильный своей простотой разсказъ смѣняется драматическимъ оживленіемъ. Рельефы Джованни еще болѣе изобилуютъ фигурами, чѣмъ рельефы его отца, но онѣ болѣе искусно размѣщены на плоскости. Надъ изслѣдованіемъ развитія Джованни Пизано работали преимущественно Супино, Максъ Зауерландъ и Людвигъ Юсти, хотя ихъ выводы нѣсколько расходятся между собою. Въ фонтанѣ Перуджіи (стр. 473) Джованни принадлежатъ, повидимому, внизу рельефы „свободныхъ художествъ“, наверху — граціозная по своему движенію, широко и свободно задрапированная сидячая фигура Рима. На великолѣпномъ фасадѣ сіенскаго собора, который Юсти снова отвоевалъ для Джованни, колоссальныя статуи пророковъ и сивиллъ (около 1290 г.), произведенія, въ основѣ своей совершенно новыя по замыслу, принадлежатъ къ наиболѣе мощнымъ созданіямъ средневѣковья. Его каѳедра въ Сантъ-Андреа, въ Пистойѣ (окончена въ 1301 г.), по внѣшности напоминаетъ пизанскую каѳедру его отца; но ея угловыя фигуры, какъ и рельефы балюстрады, обнаруживаютъ переходъ отъ размѣренныхъ къ болѣе свободнымъ движеніямъ, отъ стильно-широкихъ драпировокъ къ болѣе натуральнымъ, съ болѣе мелкими складками. Въ полномъ блескѣ новый стиль представляетъ каѳедра пизанскаго собора (1303—1311, см. рис. на стр. 473); позже она была разбита, но куски ея были составлены и помѣщены въ публичномъ музеѣ въ Пизѣ. Чтобы отдать себѣ отчетъ въ отличіяхъ стиля Николая и Джованни Пизано,

„Сила“ Николая Пизанскаго на каѳедрѣ крещальни въ Пизѣ. По фотографіи Шубринга.

http://lucfkiev.ua/

достаточно сопоставить, какъ это дѣлаетъ Шубрингъ, „Силу“ Николая съ „Силой“ пизанской каѳедры Джованни (см. рис. на стр. 474 и 475). Фигуры сивиллъ, изъ которыхъ двѣ находятся въ Берлинскомъ музеѣ, кажутся почти что предками подобныхъ же фигуръ Микель-Анджело.

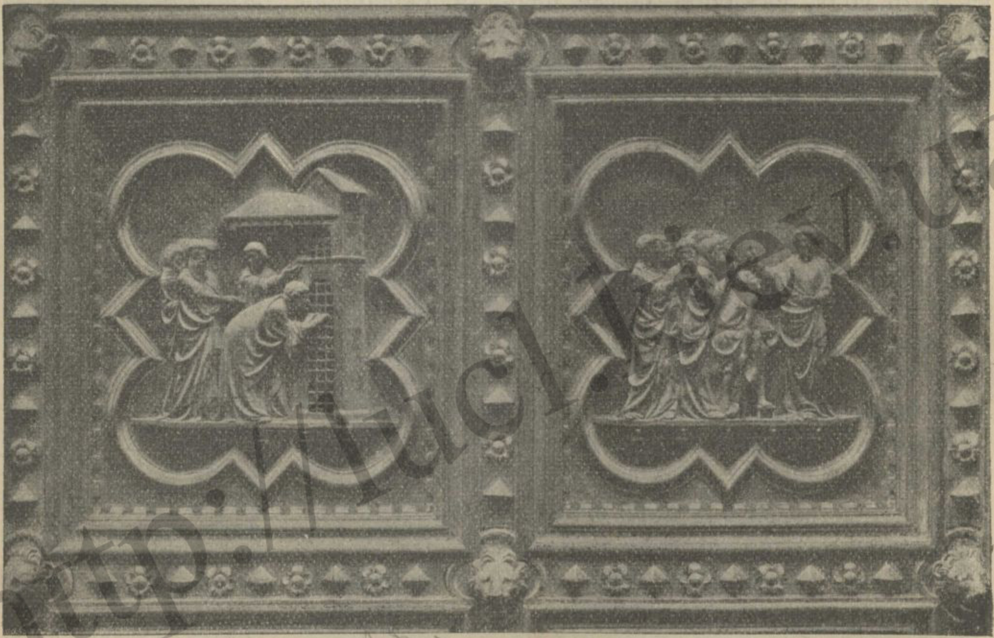
Мадонны Джованни, типы которыхъ, съ ихъ овальными головами и узкими глазами, создали школу, не менѣе поучительны, если ихъ разсматривать въ хронологическомъ порядкѣ, для исторіи развитія его стиля. За спокойной, размѣренной въ движеніяхъ мраморной Мадонной собора Прато, относимой приблизительно къ 1275 году, слѣдуетъ болѣе поздняя, свободная въ движеніи Мадонна Берлинскаго музея. „Готическій изгибъ“, которымъ и Джованни заплатилъ дань духу времени, появляется въ Мадоннахъ на порталахъ Кампо-Санто и баптистерія въ Пизѣ, а своего крайняго выраженія достигаетъ въ статуэткѣ изъ слоновой кости 1299 г. (а не 1310 г.), хранящейся въ ризницѣ пизанскаго собора. Наиболѣе чистой по формамъ и самостоятельной представляется статуя Богоматери въ церкви Санта-Марія-дель-арена, въ Падуѣ.

„Сила“ Джованни Пизано отъ прежней каѳедры собора въ Пизѣ. По П. Шубрингу.

Скульптурный стиль Джованни Пизано, съ его способомъ передачи дѣйствія, непосредственно навѣяннымъ жизнью, оказалъ вліяніе на все тосканское искусство XIV-го и даже XV вѣка. Поэтому, исторія искусства считаетъ его въ числѣ главныхъ дѣятелей этого времени.

Великій живописецъ Джотто (родился около 1267, ум. въ 1337 г.) не только составилъ проектъ флорентійской кампанилы, но и сочинилъ композиціи обоихъ нижнихъ рядовъ библейскихъ и аллегорическихъ рельефныхъ изображеній, помѣщенныхъ кругомъ нея въ многоугольныхъ или ромбовидныхъ поляхъ. Выполнены они были, однако, по большей части великимъ Андреа Пизано, продолжавшимъ работу послѣ смерти Джотто: въ нижнемъ ряду, напримѣръ, сотвореніе Адама, сотвореніе Евы, изобрѣтеніе землепашества и прядильнаго искусства, пастушеская жизнь, музыка, кузнечное искусство, винодѣліе и т. д.; въ верхнемъ ряду, на западной сторонѣ — семь главныхъ добродѣтелей, на южной — семь дѣлъ милосердія, на восточной — семь блаженствъ, на сѣверной — семь таинствъ. Исторія развитія нравовъ человѣческаго рода и его хозяйственной дѣятельности представлены здѣсь въ чистыхъ по формамъ и стилю рельефахъ, при помощи небольшого числа очень выразительныхъ фигуръ. Андреа Пизано (1273—1348 или 1349) принадлежитъ къ числу выдающихся мастеровъ своего времени. Важнѣе всего то, что онъ пе-

ренесъ пластику пизанцевъ во Флоренцію, гдѣ въ 1330 г. онъ создалъ свое главное произведеніе — великолѣпныя бронзовыя двери, украшающія теперь южный входъ крещальни. Изъ 28 полей, обрамленныхъ въ готическомъ вкусѣ, четыре нижнихъ украшены аллегоріями добродѣтелей, сидящихъ на тронахъ, а остальныя содержатъ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя (см. рис. на этой стр.). Андреа Пизано здѣсь вполнѣ преодолѣлъ трудности черезчуръ сложнаго живописнаго рельефнаго стиля Джованни. Его рельефъ чище и не такъ высокъ. При посредствѣ немногихъ фигуръ съ правильными пропорціями, просто, но выразительно



Двѣ доски бронзовыхъ дверей Николая Пизанскаго во флорентійскомъ баптистеріи: „Іудеи предъ тюрьмой Іоанна Крестителя“ и „Проповѣдь Іоанна Крестителя“. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

связанныхъ между собою на фонѣ самаго необходимаго задняго плана, необыкновенно-наглядно переданы сюжеты. Ясность, изящество, нѣжность — таковъ здѣсь лозунгъ. Идеальный стиль XIV вѣка царитъ въ этихъ произведеніяхъ въ благородной, просвѣтленной красотѣ. Сыновья Андреа, Томмазо и Нино, также оставили намъ нѣсколько достовѣрныхъ произведеній; изъ нихъ, мадонны Нино въ Санта-Маріа-новелла, во Флоренціи, и въ Санта-Маріа-делла-спина, въ Пизѣ, обозначаютъ своеобразное дальнѣйшее развитіе, поскольку въ нихъ человѣческое проявляется въ національныхъ и бытовыхъ чертахъ.

Свое окончательное выраженіе готическій стиль получилъ во Флоренціи въ области пластики въ работахъ живописца Андреа ди-Чіоне, прозваннаго Орканья (упоминается въ 1344—77 г.). Его главное произведеніе — облицовка большого киворія въ Оръ-Санъ-Микеле, во

Флоренціи (1359 г.). Внутри изящныхъ готическихъ украшеній помѣщены многочисленныя аллегорическія и библейскія полуфигуры. Ясныя, но серьезныя и даже суровыя фигуры представляютъ собою двѣнадцать апостоловъ наверху, въ четырехъ углахъ арокъ; восемь сценъ изъ жизни Богоматери, помѣщенныя на цоколѣ, показываютъ, что Орканья умѣлъ сочетать въ рельефѣ живописную и сложную композицію Джованни Пизано съ уравновѣшеннымъ спокойствіемъ Андреа Пизано. Задніе планы въ этихъ рельефахъ — сплошные, какъ въ живописи. Отдѣльныя композиціи сочинены при посредствѣ джоттовскихъ серьезныхъ и исполненныхъ достоинства фигуръ, внѣшне спокойныхъ, но полныхъ внутренняго оживленія. Едва ли было создано что-либо болѣе привлекательное въ этомъ родѣ, чѣмъ рельефъ Рождества Богоматери (см. рис. на этой стр.). Большой главный рельефъ задней стороны изображаетъ внизу Успеніе, вверху небесную славу Богородицы. Несмотря на множество фигуръ, и здѣсь соблюдено спокойствіе, тонко одухотворенное глубокимъ чувствомъ, и взглядъ не отвлекается отъ цѣлаго къ частностямъ слишкомъ большимъ натурализмомъ исполненія.

Рождество Дѣвы Маріи. Рельефъ Орканьи на киворіи церкви Оръ-Санъ-Микеле во Флоренціи. По фотографіи Джакомо Броджи во Флоренціи.

Концу XIV столѣтія принадлежатъ круглые медальоны съ аллегоріями добродѣтелей на Лоджіа де'Ланци, выполненные въ 1383—87 гг. по рисункамъ Аньоло Гадди (стр. 462), а также скульптуры, которыми Симоне Таленти, сынъ Франческо (стр. 466), украсилъ Оръ-Санъ-Микеле. Небольшія статуи, помѣщенныя на внутреннихъ и внѣшнихъ оконныхъ переплетахъ, производятъ впечатлѣніе граціозныхъ орнаментовъ, тогда какъ Мадонна 1399 г., въ лѣвомъ боковомъ нефѣ, съ Младенцемъ, еще одѣтымъ въ рубашечку, своими общими, типичными формами позволяетъ догадываться, что требовались еще болѣе энергичныя усилія въ сторону живого наблюденія природы, чѣмъ тѣ, которыя сдѣлалъ XIV вѣкъ.

Въ пластикѣ съ меньшей убѣдительностью, чѣмъ въ архитектурѣ и живописи, обнаруживается, что Сiена на ряду съ Флоренцiей въ перiодъ времени между 1250 и 1400 гг. была однимъ изъ важнѣйшихъ художественныхъ центровъ Тосканы. Правда, пути сiенской пластикѣ указали великiе пизанцы: Николай Пизанскiй своей соборной каѳедрой, Джованни Пизано своимъ соборнымъ фасадомъ, для выполненiя скульптурнаго убранства котораго, какъ ни много сдѣлалъ онъ лично, онъ долженъ былъ привлечь, конечно, и многочисленныхъ учениковъ. Послѣднiе здѣсь скоро впали въ слабую и вялую манеру; наиболѣе извѣстенъ изъ нихъ, благодаря изслѣдованiямъ Супино, Тино ди-Камайно (ум. въ 1337 г.), который около 1312—1315 г. сдѣлалъ въ Пизѣ для Кампо-Санто, сохранившiйся лишь въ видѣ обломковъ, памятникъ императора Генриха VII, послѣ 1321 г. исполнилъ для флорентiйскаго собора гробницу епископа Антонiо д'Орсо, съ сидячей статуей умершаго, а въ 1324 г. былъ призванъ въ Неаполь, гдѣ онъ изваялъ цѣлый рядъ большихъ королевскихъ гробницъ. Но и онъ былъ лишь искусный мастеръ-рѣщикъ.

Наиболѣе значительнымъ произведенiемъ сiенской школы XIV столѣтiя остаются скульптурныя украшенiя соборнаго фасада въ Орвiетто. Сочинены эти скульптуры, вѣроятно, Лоренцо Майтани (см. выше, стр. 465), который былъ строителемъ собора съ 1310 по 1330 г., но выполненiе ихъ онъ предоставилъ своимъ сыновьямъ и ученикамъ. Это по большей части, большiе, изобилующiе фигурами, рельефы, украшающiе четыре узкихъ и высокихъ простѣнка между тремя западными порталами и по сторонамъ ихъ. Пять (большихъ) полей внѣшнихъ и десять (меньшихъ) полей внутреннихъ простѣнковъ обрамлены, не совсѣмъ удачно, вѣтвями родословного дерева, стволъ котораго какъ бы поддерживаетъ ихъ. Въ первомъ простѣнкѣ изображено сотворенiе мiра, во второмъ — пророки, въ третьемъ — земная жизнь Спасителя, въ четвертомъ — Страшный судъ. Здѣсь почти вездѣ найдено болѣе или менѣе счастливое средство для примиренiя все возрастающаго у скульптора чувства пространства и безсилiя его передать ландшафтный или архитектурный заднiй планъ въ правильныхъ общихъ соотношенiяхъ. Отдѣльные случаи показываютъ наивное и непосредственное пользованiе скорѣе живописными, чѣмъ скульптурными средствами изображенiя. Отдѣльныя фигуры, даже и нагiя, здѣсь уже нерѣдко безупречной красоты формъ, почти всегда правдивы въ ихъ часто новыхъ движенiяхъ, но часто также отличаются изысканной нѣжностью и грацiей, свойственными вообще сiенской пластикѣ.

B. Тосканская и средне-итальянская живопись съ 1250 по 1400 г.

Итальянская живопись 1250—1400 гг. позволяетъ намъ еще глубже проникнуть въ душу этой эпохи, чѣмъ ваянiе. Тогда какъ сѣверная

http://nuclear.kiev.ua/

скульптура въ это время не отстаетъ въ своихъ успѣхахъ отъ южной, въ области монументальной живописи послѣ средины XIII столѣтія преобладающее значенiе безспорно имѣетъ югъ, на югѣ — Италія, и въ Италіи — Тоскана. Рядомъ съ Данте, великимъ флорентійскимъ поэтомъ, становится Джотто (род. около 1267 г., ум. въ 1337 г.), великій флорентійскій живописецъ. Дантовская „Божественная Комедія“ мощно объединила еще разъ цѣлое средневѣковое міросозерцаніе и положила въ основу воззрѣній новаго времени не только общія очертанія его, но и отдѣльныя наблюденія, такъ что и теперь еще она не утратила своей „современности“. Въ лицѣ друга Данте, Джотто, впервые со времени классической древности, возникла мощная, все увлекающая за собою художественная личность, взявшаяся за кисть, чтобы повѣдать міру откровенія генія, и, если на нашъ взглядъ, джоттовскій языкъ формъ еще вполнѣ стоитъ на почвѣ средневѣковья, то Джотто коснулся его силой того духа, который оживилъ его для нуждъ всего послѣдующаго времени.

Исторія поздней средневѣковой живописи Италіи въ бо́льшей степени, чѣмъ въ другихъ странахъ, есть исторія живописцевъ. Это заставляетъ насъ выдвигать попрежнему на первый планъ личное участіе, которое имѣли въ ея развитіи великіе мастера, и, воздавая должное стремленіямъ современныхъ изслѣдователей уяснить сущность ея языка, указывать также на то, въ какомъ отношеніи стоятъ эти художники къ предыдущему времени. Мы соглашаемся, что стиль тосканской живописи этой эпохи въ своихъ началахъ былъ обусловленъ смѣшеніемъ готическаго теченія, шедшаго съ сѣвера, съ господствовавшей до того въ Италіи „греческой“, т. е. византійской манерой; мы признаемъ, что даже въ искусствѣ Джотто на ряду съ „готическими“ чертами могутъ быть указаны нѣкоторыя „византійскія“ переживанія, но вмѣстѣ съ тѣмъ, мы утверждаемъ, что тосканская великая живопись, созданная сильными духомъ, одаренными особеннымъ чувствомъ природы и жизни мастерами, по своему общему характеру является ни сѣверно-готическимъ, ни восточно-греческимъ, но чистѣйшей воды національно-итальянскимъ искусствомъ. Изъ преобладанія художественныхъ личностей въ исторіи итальянской живописи этой эпохи объясняется также и то, что стилистическія границы между отдѣльными родами живописи теперь зачастую стираются. Нѣкоторые изъ величайшихъ тосканскихъ живописцевъ этого времени писали стѣнныя фрески, станковыя картины и книжныя миніатюры; нѣкоторые, повидимому, даже были миніатюристами, прежде чѣмъ стали работать въ области стѣнописи; но обобщить это, вмѣстѣ съ новѣйшими изслѣдователями, въ томъ смыслѣ, что образованіе новаго живописнаго стиля всюду совершалось сперва въ миніатюрной живописи, — мы не можемъ за недостаткомъ фактическихъ основаній. Справедливо, что миніатюрная живопись, съ наибольшей легкостью распространявшаяся изъ страны въ страну, повсюду содѣй-

http://luck.kiev.ua/

ствовала образованію стиля и въ особенности оказала вліяніе на станковую живопись. Но стѣнная и миніатюрная живопись, развивавшіяся съ самаго начала рядомъ, все время вліяли одна на другую. Иконографія большей части сюжетовъ Ветхаго и Новаго завѣтовъ и житій святыхъ, несомнѣнно, сложилась первоначально въ монастырской миніатюрной живописи, но образованіе живописнаго стиля, включая сюда и заполненіе свободной плоскости, отведенной для картины (т. е. композицію), произошло по преимуществу въ стѣнной живописи. Колоннады, завѣсы и ковры средневѣковыхъ заднихъ плановъ, напримѣръ, должны были появиться въ стѣнописи, а не въ миніатюрѣ. Впрочемъ, этотъ вопросъ о первенствѣ можетъ быть разрѣшенъ лишь для каждаго случая въ отдѣльности.

Исторія тосканской монументальной живописи разсматриваемой эпохи, со времени появленія изслѣдованій Румора, Миланези и капитальнаго труда Кроу и Кавальказелле, была значительно углублена и получила во многихъ случаяхъ новое освѣщеніе. Въ Италіи надъ ней работаютъ Вентури, Супино, Германинъ, на крайнемъ сѣверѣ — Тикканенъ, Оберъ и др. Но въ особенности въ Германіи, на ряду съ такими выдающимися учеными, какъ Доббертъ, Фрей, Тоде, Викгоффъ, Шмарсовъ и Стриговскій, выдвинулись въ этой области многочисленныя болѣе молодыя силы. Цѣнными изысканіями мы обязаны Максу Циммерману, Шубрингу, Каллабу, Дворжаку и О. Вульфу; наконецъ, Ротесъ и Агнеса Гоше спеціально изучаютъ сіенскую, Свида и графъ Георгъ Вицтумъ — флорентійскую живопись треченто.

Предтечей великаго Джотто былъ его согражданинъ Чимабуэ (Ченно ди-Пепе; род. около 1240 г., ум. послѣ 1303 г.): таковымъ называетъ его уже Данте. Когда Чимабуэ писалъ около 1260 г. Мадонну, находившуюся прежде въ церкви Санта-Тринита (рис. на стр. 481), а теперь во флорентійской Академіи, ему было не болѣе двадцати лѣтъ. Тѣмъ не менѣе, эта Мадонна, по сравненію съ болѣе ранними и одновременными тосканскими Мадоннами, въ которыхъ, какъ напримѣръ, въ картинѣ Гвидода-Сіена (стр. 199), уже чувствуется дыханіе новой жизни, показываетъ все превосходство художественнаго произведенія, созданнаго великимъ мастеромъ. Уже на многихъ современныхъ Чимабуэ образахъ Богоматерь и Сынъ изображены не прямо и неподвижно глядящими съ картины, а поставлены другъ къ другу въ нѣжныя, любовныя отношенія. Напротивъ того, по типамъ, по выбору красокъ всѣ эти Мадонны на золотыхъ фонахъ еще чисто византійскія, какъ и самая Мадонна Чимабуэ. Новымъ является въ ней тронъ со ступенями, на который Чимабуэ посадилъ Богоматерь, новъ мотивъ несенія трона ангелами, въ видѣ сильныхъ стройныхъ юношей въ длинныхъ одеждахъ, съ крыльями и нимбами, которые поддерживаютъ его за локотники; отличаетъ эту Мадонну отъ родственныхъ ей изображеній, съ рѣзко обозначенными контурами, болѣе нѣжная и совершенная моделлировка, нова также внутренняя жизнь,

http://lucl.kiev.ua/

расцвѣтающая на полныхъ губахъ, искрящаяся въ глубоко посаженныхъ глазахъ всѣхъ изображенныхъ лицъ. Болѣе позднее, съ достовѣрностью приписываемое Чимабуэ изображеніе Мадонны, еще болѣе величественное, свободное и жизненное, чѣмъ образъ флорентійской академіи, находится среди фресокъ трансепта нижней церкви въ Ассизи; тѣмъ не менѣе, оно выросло изъ этого послѣдняго. Подлѣ Богоматери здѣсь изображенъ самъ св. Францискъ. Пребываніе Чимабуэ въ Римѣ (въ 1272 г.), доказанное Стриговскимъ, приходится, во всякомъ случаѣ, на время между возникновеніемъ этихъ двухъ мадоннъ.

Мадонна. Образъ Чимабуэ во флорентійской Академіи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи. Къ стр. 480.

Церковь св. Франциска, въ Ассизи, есть настоящее святилище живописи. Всѣ стѣны и потолочные своды какъ верхней, такъ и нижней церкви украшены фресками. Здѣсь для живописцевъ средней Италіи и Тосканы открылось обширное поле дѣятельности. Передъ ними встала задача воплотить легенду новаго святого въ новыхъ, никогда еще невиданныхъ образахъ, заставить вновь ожить глубокое чувство любви къ природѣ, наполнявшей душу божественнаго Франциска, на стѣнахъ его церкви. Кто были первые живописцы, увѣковѣчившіе въ продольномъ корпусѣ нижней церкви исторію жизни этого святого — мы не знаемъ. Но несомнѣнно, что въ украшеніи живописью верхней церкви главное участіе принималъ Чимабуэ. Прежде всего, мы полагаемъ, что подъ его непосредственнымъ руководствомъ были расписаны трансептъ и хоръ этой церкви. На восточныхъ стѣнахъ обоихъ поперечныхъ нефовъ написаны Распятія. Далѣе, сѣверное крыло трансепта украшено изображеніями на сюжеты Дѣяній апостольскихъ, хоръ — сценами изъ жизни Пресв. Дѣвы, южное крыло трансепта — изображеніями по Откровенію Іоанна; въ четырехъ отдѣленіяхъ свода надъ средокрестьемъ представ-

лены четыре пишущихъ евангелиста. Изъ византійскихъ, римскихъ и тосканскихъ элементовъ здѣсь развился новый, далеко еще не свободный и неясный по формамъ, но мощный и выразительный художественный языкъ. Наибольшей силой отличается бурное по движеніямъ Распятіе въ южномъ крылѣ трансепта, которое вслѣдъ за Тоде мы признаемъ собственноручнымъ произведеніемъ Чимабуэ. Рядъ ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ изображеній на стѣнахъ продольнаго корпуса вверху принадлежатъ его ученикамъ и болѣе молодымъ, воодушевленнымъ самостоятельными стремленіями, художникамъ. Въ концѣ своей жизни Чимабуэ былъ призванъ въ Пизу, гдѣ выполнилъ мозаикой въ большой абсидѣ собора мощную фигуру Христа во славѣ. Но эта плоская по рисунку мозаика не позволяетъ судить объ особенностяхъ, свойственныхъ мастеру, который былъ для своего времени смѣлымъ новаторомъ, пока его не превзошелъ Джотто.

Джотто ди-Бондоне (род. около 1267 г., ум. въ 1337 г.) Вазари называетъ ученикомъ Чимабуэ. Принимая, съ одной стороны, что еще Чимабуэ получилъ заказъ выполнить только что упомянутыя нами библейскія фрески верхнихъ частей стѣнъ продольнаго корпуса Санъ-Франческо, представляющія всѣ переходныя ступени отъ „византійскаго“ къ „готическому“, къ „римскому“, или „тосканскому“ стилю, а съ другой стороны — въ позднѣйшихъ и наиболѣе свободныхъ изъ этихъ фресокъ (напр., Исаакъ благословляетъ Іакова) признавая вмѣстѣ съ Тоде и Циммерманномъ юношескія произведенія Джотто, мы не будемъ имѣть никакихъ основаній, подобно многимъ новѣйшимъ изслѣдователямъ, сомнѣваться въ указанномъ свидѣтельствѣ Вазари. Отголоскамъ стараго римскаго фресковаго стиля (стр. 186), которые находятъ въ этихъ фрескахъ нѣкоторые ученые, мы не склонны, во всякомъ случаѣ, придавать особаго значенія. Безспорно, Джотто написалъ прежде всего рядъ сценъ изъ жизни св. Франциска (всего 28 картинъ), украшающихъ нижнія части стѣнъ того же помѣщенія, хотя и съ этимъ согласны не всѣ. Мы не раздѣляемъ мнѣнія, что, именно, эти картины доказываютъ происхожденіе Джотто изъ школы миніатюристовъ. Что молодой мастеръ еще не достигъ здѣсь полнаго монументальнаго спокойствія своихъ позднѣйшихъ произведеній, представляется вполнѣ естественнымъ. Онъ прежде всего заботится здѣсь о томъ, чтобы разсказать каждый отдѣльный сюжетъ возможно правдивѣе и живѣе, и, любопытно, при этомъ, что, углубляя плоскость картины, какъ пространство, посредствомъ изображенія внутренности зданій, приближающихся къ перспективнымъ, и, располагая фигуры однѣ впереди другихъ, онъ идетъ въ юношескомъ произведеніи дальше, чѣмъ въ наиболѣе зрѣлыхъ работахъ позднѣйшаго времени. Особенно сильно выступаютъ эти черты, напримѣръ, въ сценахъ проповѣди св. Франциска передъ Гоноріемъ III и утвержденія францисканскаго ордена папой Иннокентіемъ III. Лишь ощупью и скачками подвигался Джотто въ этомъ направленіи впередъ.

http://dlib.kiev.ua/

Время для болѣе совершеннаго углубленія пространства на плоскости картины еще не пришло, и еще разъ утвердилась, какъ типичное явленіе стиля, стѣнная живопись, не перспективная, а ограниченная опредѣленной глубиной пространства. Ровный синій фонъ, золотые нимбы и пучки лучей, ландшафтъ, неестественный и какъ бы приставной, развертывающійся самое большее въ двухъ планахъ, наконецъ, пріемъ изображенія зданій, какъ на подмосткахъ средне-вѣковыхъ мистерій, такъ, чтобы представить ихъ, одновременно снаружи и изнутри, какъ бы отнимая переднія стѣны и оставляя лишь тонкія угловыя колонки, — всѣ эти особенности придаютъ разсматриваемымъ нами фрескамъ Джотто въ общемъ еще средневѣковый характеръ. Перспективное направленіе линіи зданій нерѣдко найдено правильно, но никогда оно не проведено съ полной строгостью. Свѣтъ и тѣни располагаются, слѣдуя естественному паденію свѣта на стѣнную поверхность. Условныя уступчатыя скалы, поднимающіяся, обыкновенно, непосредственно позади передняго ландшафтнаго плана, восходятъ, какъ доказалъ Каллабъ, минуя византійскія промежуточныя ступени, къ древне-христіанскимъ прототипамъ. Конечно, еще не можетъ быть и рѣчи о правильной анатоміи человѣческаго тѣла, но наблюдательность Джотто, писавшаго еще не съ натуры, а на память и по воображенію, была такъ велика, что по крайней мѣрѣ его одѣтые люди кажутся намъ, обыкновенно, вѣрно нарисованными и правильно дѣйствующими; въ обнаженныхъ частяхъ тѣла можно также замѣтить слѣды пластической моделлировки посредствомъ свѣтотѣни. Внѣшній и внутренній черный контурный рисунокъ уступилъ здѣсь мѣсто настоящей, хотя еще довольно слащавой живописи кистью. Естественно, что и типы головъ у Джотто соотвѣтственно далеки отъ полныхъ самостоятельной жизни изображеній XV столѣтія. Въ особенности его безбородыя, овальныя юношескія и женскія лица, съ ихъ полными щеками, выдающимися скулами, прямымъ носомъ, напоминающія лица на рельефахъ Джованни Пизано, слѣдуетъ разсматривать, именно, какъ типы, а не какъ самостоятельные образы, такъ какъ они постоянно повторяются. Лишь въ болѣе позднихъ произведеніяхъ Джотто появляется, сначала въ побочныхъ фигурахъ, большая портретность чертъ.

При всѣхъ, обусловленныхъ временемъ слабыхъ сторонахъ этого живописнаго стиля, рядъ его непреходящихъ достоинствъ, въ которыхъ мы не задумываясь привѣтствуемъ зарю новаго искусства, стоитъ особо. Никогда еще ни одинъ живописецъ не умѣлъ разсказывать болѣе непосредственно, живо, убѣдительно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе просто, естественно и сжато. Джотто изгоняетъ всякую лишнюю фигуру, всякій преувеличенный жестъ, всякую напыщенную мину въ выраженіи. Его колоритъ свѣтелъ и ясенъ, какъ и его истолкованіе человѣческихъ дѣйствій. Его связь съ природой обнаруживается въ вѣрномъ наблюденіи людей, выраженія ихъ лицъ, ихъ движеній и позъ. Въ этихъ случаяхъ, онъ уже очень удачно умѣетъ передавать особыя частности.

http://lib.kiev.ua/

Какъ прекрасно изображаетъ онъ, напримѣръ, поющихъ монаховъ въ „Праздникъ Рождества Христова въ Греччіо", и художественно-пьющаго крестьянина въ „Чудесномъ источеніи воды". Какъ трогательна „Проповѣдь св. Франциска птицамъ"; какое захватывающее впечатлѣніе производитъ „Разставаніе Франциска съ отцомъ" (см. рис. на этой стр.), сколько драматизма въ „Чудѣ передъ султаномъ". Представить человѣческія дѣйствія въ зависимости отъ ихъ душевныхъ состояній, и выразить эти душевныя состоянія языкомъ жестовъ и игры лица — Джотто прекрасно сумѣлъ уже въ этихъ раннихъ фрескахъ, законченныхъ, какъ можно предполагать, въ 1295 г.

Разставаніе св. Франциска со своимъ отцомъ. Стѣнная живопись Джотто въ верхней церкви въ Ассизи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

О дальнѣйшемъ совершенствованіи Джотто намъ даютъ представленіе, прежде всего, двѣ его важнѣйшія раннія станковыя картины. Большая, написанная около 1296 г. Мадонна со святыми и ангелами во флорентійской Академіи по расположенію фигуръ еще сильно напоминаетъ Мадоннъ Чимабуэ; но здѣсь уже между Младенцемъ, святыми и ангелами установлено внутреннее отношеніе, а новая, свѣтлая, радостная гармонія красокъ, при старыхъ прежнихъ золотыхъ фонахъ, вводитъ насъ въ міръ новыхъ ощущеній. Двумя годами позже, Джотто, приглашенный около 1298 г. въ Римъ, исполнилъ большой алтарный образъ, хранящійся въ ризницѣ собора св. Петра; здѣсь написаны, внутри богатыхъ готическихъ архитектурныхъ обрамленій, сидящіе на тронахъ Спаситель и ап. Петръ, распятіе Петра и усѣкновеніе главы ап. Павла. Все здѣсь мощно и величаво, пламенно и торжественно. Трогательныя сцены мученической смерти апостоловъ напоминаютъ еще фрески Ассизи изъ жизни св. Франциска. Только въ Римѣ произошла

http://luc.kiev.ua/

перемѣна въ художественномъ воззрѣніи Джотто. Его главное римское произведеніе, большая мозаика въ соборѣ св. Петра, надъ входомъ, изображающая „Navicella“ [1], т. е. корабль, застигнутый бурей, и спасеніе Христомъ тонущаго Петра, отличается болѣе свободнымъ и монументальнымъ замысломъ, которымъ Джотто обязанъ древне-христіанскимъ мозаикамъ Рима. Его фресковое изображеніе папы Иннокентія VIII, въ латеранской церкви, занимаетъ видное мѣсто въ развитіи итальянской портретной живописи.

По возвращеніи во Флоренцію, Джотто украсилъ около 1301 г. рядомъ превосходныхъ фресокъ, къ сожалѣнію, почти совершенно погибшихъ, капеллу св. Магдалины въ Палаццо дель-Подеста (Барджелло). На правой отъ входа стѣнѣ онъ написалъ сцены изъ жизни св. Магдалины, на входной стѣнѣ — адъ на противоположной алтарной стѣнѣ— рай; отъ этой послѣдней фрески уцѣлѣли только знаменитые портреты Данте и двухъ близкихъ его единомышленниковъ [2], о которыхъ съ похвалой отзываются уже старые литературные источники. Данте представленъ молодымъ, за годъ до его изгнанія изъ Флоренціи. Его тонкія черты, несмотря на то, что портретъ переписанъ, показываютъ успѣхи, сдѣланные Джотто въ передачѣ особенностей лица.

Полной зрѣлости достигаетъ развитіе таланта Джотто во фрескахъ небольшой церкви Санта-Маріа дель-Арена, въ Падуѣ, исполненныхъ имъ въ періодъ времени между 1305 и 1307 гг. На продольныхъ стѣнахъ этой однонефной церкви и по обѣимъ сторонамъ тріумфальной арки, передъ хоромъ, онъ помѣстилъ въ три ряда сцены изъ жизни Пресв. Дѣвы и Спасителя. Внизу на цоколѣ, на пилястрахъ дверей, написаны въ сѣромъ тонѣ направо отъ входа аллегорическія фигуры семи добродѣтелей, налѣво — такія же фигуры пороковъ. На западной стѣнѣ изображенъ Страшный Судъ, а напротивъ, на аркѣ, Христосъ во славѣ. Этотъ рядъ фресокъ — одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ исторіи искусства. По сравненію съ ними, всѣ болѣе раннія изображенія изъ жизни Богоматери и Спасителя кажутся блѣдными схемами. Юношескій стиль Джотто, какъ онъ выразился во фрескахъ церкви св. Франциска, въ Ассизи, правда, не смѣняется какимъ-либо вполнѣ новымъ стилемъ, но всѣ хорошія качества его ранняго стиля здѣсь какъ бы еще болѣе возрасли, черты лица стали крупнѣе, и, одновременно съ большимъ развитіемъ костей лица, болѣе опредѣленными; духовное выраженіе ихъ усилилось, ихъ моделлировка при помощи свѣтотѣни стала значительно болѣе пластичной. Даже чувство перспективы въ частностяхъ сдѣлало успѣхи. Такъ, нимбы, въ противоположность неподвижнымъ дискамъ, нарисованнымъ позади головъ святыхъ, которые можно видѣть во фрескахъ Ассизи, здѣсь уже приблизительно слѣдуютъ движеніямъ фи-

[1] Теперь совершенно реставрированная. Съ нея есть нѣсколько старыхъ копій. См. A. Wenturi, „Storia dell'arte italiana“, T. V, p. 291—3.

[2] Корсо Донато и Брунетто Латини. *Прим. Ред.*

http://lib.kiev.ua/

гуръ и поворотамъ головъ. Въ концѣ концовъ, попытки достигнуть общей глубины дѣйствія уступили мѣсто болѣе ровному, величавому, съ широко развернутымъ дѣйствіемъ, монументальному письму. Джотто нашелъ самого себя.

Въ теченіе слѣдующихъ 25 лѣтъ, Джотто, слава котораго быстро распространилась по всей Италіи, работалъ поперемѣнно въ различныхъ городахъ полуострова. Въ верхней Италіи сохранились лишь фрески свода одной изъ капеллъ церкви св. евангелиста Іоанна, въ Равеннѣ; въ нижней Италіи, гдѣ Джотто въ 1330 г. расписывалъ стѣны Кастелль-

Рождество Іоанна Крестителя. Стѣнная живопись Джотто въ капеллѣ Перуцци въ церкви С. Кроче во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

нуово и церкви Санта-Кіара, въ Неаполѣ, вовсе ничего не дошло до насъ изъ произведеній его кисти. Въ средней Италіи, въ началѣ этого періода, мы вновь находимъ его работающимъ въ Ассизи, гдѣ имъ лично, или подъ его руководствомъ, расписанъ трансептъ нижней церкви. Во всякомъ случаѣ, при его непосредственномъ участіи возникли фрески изъ жизни св. Николая въ сѣверной капеллѣ, нѣкоторыя новыя „чудеса св. Франциска“ и большое, въ высшей степени драматичное Распятіе на сводѣ сѣвернаго крыла трансепта. Несомнѣнно, самимъ Джотто написаны фрески четырехъ отдѣленій свода надъ средокрестіемъ, и эти фрески должны быть причислены къ его лучшимъ произведеніямъ. Три поля содержатъ аллегорическія, богатыя фигурами изображенія трехъ обѣтовъ францисканскаго ордена: бѣдности, цѣломудрія и послушанія. Въ четвертомъ полѣ написано Прославленіе св. Франциска. Весь путь стилистическаго развитія, пройденный Джотто, лежитъ между

этими фресками и фресками верхней церкви. Съ удивительнымъ пониманіемъ монументальныхъ задачъ стѣнной живописи эти композиціи размѣщены въ отведенныхъ для нихъ пространствахъ, съ тонкимъ художественнымъ чутьемъ нѣжнѣйшія сочетанія тоновъ приведены въ гармонію со сплошнымъ золотымъ фономъ. Глубокое, искреннее чувство сообщаетъ этимъ, холоднымъ самимъ по себѣ, аллегоріямъ теплое дыханіе жизни.

Во Флоренціи сохранилась только часть фресокъ Джотто. Вновь были открыты, восхваляемыя уже Гиберти, фрески двухъ капеллъ Санта-Кроче: удивительно разработанныя по композиціи сцены изъ жизни обоихъ Іоанновъ (см. рис. стр. 486) въ капеллѣ Перуцци, и одновременно монументальныя и полныя нѣжнаго чувства изображенія изъ жизни св. Франциска, въ капеллѣ Барди. Обѣ эти росписи принадлежатъ къ наиболѣе зрѣлымъ плодамъ всей дѣятельности въ жизни Джотто.

Его позднѣйшихъ станковыхъ картинъ мы не будемъ перечислять здѣсь. Въ видѣ примѣра, назовемъ пятистворчатый алтарь болонской Пинакотеки, въ средней части котораго написана Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ, только слегка покрытымъ одеждой, въ очень живой позѣ. Обрамленіе и золотой фонъ — еще готическіе; также и святые въ боковыхъ створкахъ поставлены, какъ въ готикѣ, по-одиночкѣ, подъ стрѣльчатыми арками, но по живости и разнообразію движеній эти фигуры уже ближе къ грядущему искусству. Здѣсь, какъ повсюду, Джотто показалъ, что геній, въ предѣлахъ любого стиля и любой эпохи, способенъ творить достойное вѣчности.

О колоссальномъ впечатлѣніи, произведенномъ искусствомъ Джотто на современниковъ, свидѣтельствовали тысячи — и понынѣ еще свидѣтельствуютъ сотни стѣнныхъ фресокъ во всей Италіи. Ихъ стиль, болѣе или менѣе близко примыкая къ стилю Джотто, никогда не превосходитъ его въ силѣ или въ изяществѣ; обыкновенно же онъ является болѣе слабымъ или грубымъ, и лишь иногда, въ извѣстныхъ отношеніяхъ, развиваетъ его дальше. Его постепеннымъ успѣхамъ въ перспективномъ и ландшафтномъ отношеніяхъ посвятили особыя сочиненія Каллабъ и Гутманнъ. До насъ дошли имена многочисленныхъ учениковъ, праучениковъ, и, наконецъ, свободныхъ послѣдователей Джотто. Традиція, связывающая эти имена съ опредѣленными произведеніями, оказалась съ самаго начала недостовѣрной, да и новая художественная критика, главнымъ образомъ нѣмецкая, задающаяся цѣлью разобраться въ этихъ вопросахъ, лишь отчасти пришла къ безспорнымъ выводамъ. Но всѣми признается, что ученики и послѣдователи Джотто часто подпадали подъ вліяніе стиля ихъ великихъ сіенскихъ современниковъ, одновременно болѣе идиллическаго и болѣе декоративнаго.

Старѣйшимъ ученикомъ Джотто, во Флоренціи, по изслѣдованіямъ Свиды, оказывается неизвѣстный по имени мастеръ образа св. Це-

http://lucl.kiev.ua/

циліи, въ галлереѣ Уффицій, дѣятельность котораго, насколько намъ извѣстно, приходится на время между 1300 и 1330 гг. Вполнѣ посвятивъ себя задачѣ перспективнаго углубленія плоскости картины въ духѣ молодого Джотто, онъ, однако, не освободился еще отъ старой оцѣпенѣлости формъ. Рядомъ съ этимъ мастеромъ развивался Бернардо Дадди (упоминаемый въ 1317—55 гг.), для красивой Мадонны котораго Орканья создалъ свой мраморный киворій (стр. 476). Что онъ тожественъ съ флорентійцемъ Бернардомъ (Bernardus Florentinus), кисти котораго принадлежатъ подписанныя Мадонны 1328 и 1332 гг. въ галлереѣ Уффицій и въ академіи, доказалъ графъ Вицтумъ. Главныя фрески Бернардо Дадди находятся въ капеллѣ св. Павла, въ ц. Санта Кроче во Флоренціи, и изображаютъ мученичества свв. Стефана и Лаврентія. Переходъ отъ его раннихъ работъ, въ которыхъ онъ стремился достигнуть глубины пространства, къ болѣе плоской живописной техникѣ его позднѣйшихъ произведеній, совершился не безъ вліянія сіенской школы.

Главнымъ и наиболѣе близкимъ къ Джотто ученикомъ его былъ Таддео Гадди (ум. въ 1366 г.). Въ берлинскомъ музеѣ находится достовѣрный небольшой створчатый алтарь его работы. Важнѣйшее произведеніе Таддео Гадди, фрески со сценами изъ жизни Богоматери на стѣнахъ капеллы Барончелли въ церкви Санта Кроче, во Флоренціи, показываетъ въ немъ смѣлаго и искуснаго подражателя Джотто, старающагося превзойти своего учителя въ развитіи пространственныхъ отношеній: такъ, напримѣръ, ландшафтъ его, оставаясь попрежнему неорганической частью картины, развертывается уже не въ двухъ, а въ трехъ планахъ.

Въ качествѣ ученика Джотто, въ старыхъ источникахъ (Вазари) упоминается еще одинъ мастеръ Джоттино или „маленькій Джотто“. Повидимому, этому живописцу, полное имя котораго — Джотто ди-маэстро-Стефано, и кисти котораго принадлежитъ слабая фреска Благовѣщенія въ церкви Всѣхъ Святыхъ, во Флоренціи, ошибочно приписали произведенія Мазо (ди-Банко) Фіорентино. Ранними работами этого послѣдняго мастера считаются строго выполненныя изображенія Рождества Христова и Распятія фамильной капеллы Строцци въ церкви Санта-Марія-новелла; послѣ 1343 г. имъ написаны въ капеллѣ Барди, въ церкви Санта-Кроче, полныя жизни и красоты фрески изъ дѣяній св. Сильвестра и императора Константина. Его наиболѣе зрѣлое произведеніе — Плачъ надъ тѣломъ Христовымъ, въ галлереѣ Уффицій, отличающееся замѣчательнымъ спокойствіемъ и величавой простотой рисунка и выраженія.

Въ младшемъ поколѣніи джоттовской школы, Джовани-да-Милано (упоминается въ 1350—69 гг.) примыкалъ къ широкой манерѣ письма тѣла мастера образа св. Цециліи и юношескихъ произведеній Дадди. Въ своихъ достовѣрныхъ произведеніяхъ, каковы великолѣпныя фрески изъ жизни Богоматери и св. Магдалины въ капеллѣ Ринуччини

http://luc.kiev.ua/

въ церкви Санта-Кроче, во Флоренціи, алтарный образъ Богоматери въ картинной галлереѣ Прато и Плачъ надъ тѣломъ Христовымъ (Піета) во флорентійской Академіи, онъ показываетъ себя строгимъ мастеромъ, умѣющимъ придавать своимъ фигурамъ пластическую округлость и жизнь, а пространству — надлежащую глубину.

Напротивъ, къ манерѣ Таддео Гадди восходитъ стиль его разносторонняго сына Аньоло Гадди (ум. въ 1396 г.; см. выше, стр. 462 и 477). Его фрески, изображающія обрѣтеніе Животворящаго Креста, въ хорѣ флорентійской Санта-Кроче, и легенду о поясѣ Богоматери, въ соборѣ Прато, изяществомъ, спокойствіемъ линій и органическимъ расчлененіемъ ландшафта значительно превосходятъ произведенія его отца.

Творчество Спинелло Аретино, плодовитаго праученика Таддео Гадди, жившаго до 1410 г., представляетъ переходъ къ искусству послѣдующаго времени. Исполненныя имъ многочисленныя фрески, въ соборѣ и въ церкви Санъ-Франческо его родного города Ареццо, въ Санъ Миніато-аи-монти и въ монастырѣ Санта-Марія-новелла, во Флоренціи, въ пизанскомъ Кампо-Санто и въ другихъ мѣстахъ, представляютъ новую черту въ изображеніи пространства, основанную на общемъ воззрѣніи Джотто, однако же, схематически развивающую его дальше. Собственно внѣ джоттовской школы стоятъ два великіе флорентійскіе художника: Андреа ди-Чіоне, по прозванью Орканья (упоминается съ 1344 до 1377 г.) и Нардо ди-Чіоне (упоминается съ 1345 г.; ум. въ 1365 г.) Андреа Орканья былъ не только великимъ зодчимъ и скульпторомъ (стр. 476), но и однимъ изъ величайшихъ живописцевъ своего времени. Къ сожалѣнію, его фрески въ хорѣ Санта-Марія-новелла погибли. Что же касается фресокъ капеллы Строцци, въ лѣвомъ крылѣ трансепта этой церкви, то едва ли справедливо обычно высказываемое мнѣніе о принадлежности ихъ Орканьѣ, такъ какъ мы имѣемъ свидѣтельство Гиберти, что эту капеллу расписывалъ его братъ Нардо (хотя особо упоминается только „Адъ“, написанный Нардо). Но, несомнѣнно, Андреа написалъ для этой капеллы (въ 1357 г.) пятистворчатый алтарный образъ, средняя часть котораго занята величественнымъ изображеніемъ сидящаго на тронѣ Христа съ колѣнопреклоненными у ногъ его ап. Петромъ и Ѳомой Аквинскимъ. Въ этомъ строгомъ и обдуманномъ произведеніи полные достоинства, но очень общо задуманные типы фигуръ и головъ, сильно отзываются скульптурной мастерской, въ которой они возникли, хотя, съ другой стороны, здѣсь совершенно незамѣтно особаго стремленія къ углубленію пространства и къ пластичности, — скорѣе картина понимается, какъ плоскость, оживленная фигурами. Главнымъ произведеніемъ Нардо ди-Чіоне мы могли бы считать вышеупомянутыя превосходныя фрески, по которымъ прежде обыкновенно судили о живописномъ стилѣ Андреа Орканья, — если только, дѣйствительно, Гиберти не хотѣлъ приписать ему лишь одинъ „Адъ“. Въ этомъ стилѣ одновременно больше и силы, и нѣжности, чѣмъ въ манерѣ любого ученика Джотто, а въ живописной

http://lib.kiev.ua/

разработкѣ отдѣльныхъ головъ, въ напряженности религіознаго чувства мужскихъ лицъ и въ прелести выраженія женскихъ онъ превосходитъ самого Джотто. На западной стѣнѣ изображенъ Страшный Судъ. Въ облакахъ паритъ Спаситель, по лѣвую руку Его — колѣнопреклоненная Богоматерь, по правую — глядящій вверхъ, въ благоговѣйной позѣ, Іоаннъ. Среди праведниковъ и грѣшниковъ выдѣляются восхитительныя группы женскихъ фигуръ, однѣ кружатся въ восторженной хороводной пляскѣ, другія горюютъ, погруженчыя въ тихую, безмолвную скорбь. На лѣвой стѣнѣ изображенъ Рай — великолѣпное произведеніе флорентійской живописи (см. рис. рядомъ), въ которомъ, по выраженію Буркгардта, лица праведниковъ достигаютъ высшаго въ этой школѣ предѣла красоты и прелести. Написанный на противоположной сторонѣ „Адъ" изображенъ по Данте, и болѣе поэтиченъ, чѣмъ живописенъ.

Группа святыхъ изъ „Страшнаго Суда" Андрея Орканьи, или его брата Нардо. По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

Во дворѣ клуатра церкви Санта-Марія-новелла находится знаменитая Капелла дели-Спаньуоли, великолѣпная фресковая роспись которой, изслѣдованная Гетнеромъ, Юліусомъ фонъ-Шлоссеромъ и Ф. Кс. Краусомъ, можетъ быть разсматриваема, какъ главное произведеніе доминиканскаго искусства XIV столѣтія, подобно тому, какъ роспись церкви св. Франциска, въ Ассизи, есть главное произведеніе францисканскаго искусства. Къ сожалѣнію, мы не знаемъ, кто создалъ эти фрески, содержаніемъ которыхъ служитъ апоѳеозъ доминиканскаго ордена, и не чувствуемъ себя призванными, къ многочисленнымъ, существующимъ на этотъ счетъ предположеніямъ, присоединить новое. Достаточно того, что онѣ принадлежатъ джоттовской школѣ, затронутой сіенскими вліяніями. Поэтической легендѣ и задушевности францисканскаго искусства доминиканское противопоставляетъ въ этой живописи строго-разсудочную, символическую догматику. Главное изображеніе на задней стѣнѣ этой обширной капеллы — сложное по количеству фигуры — Распятіе. Западная и восточная стѣны заняты исто-

рическими фресками доминиканскаго ордена. Посреди западной стѣны на высокомъ трехъярусномъ готическомъ тронѣ, возвышающемся надъ скамьями хора небеснаго храма, возсѣдаетъ св. Ѳома Аквинскiй. У ногъ его повержены еретики. Въ среднемъ ряду стоятъ четырнадцать женскихъ фигуръ, олицетворяющихъ схоластическiя понятiя добродѣтелей, наукъ и искусствъ. На самой нижней ступени, наконецъ, сидятъ главные представители наукъ и искусствъ на землѣ. Въ цѣломъ, монументально-симметричное построенiе композицiи, какъ бы предваряетъ „Диспутъ" Рафаэля, или его „Аѳинскую школу". Фреска восточной стѣны, изображающая въ отдѣльныхъ, полныхъ жизни группахъ, практическую дѣятельность доминиканскаго ордена, расположена менѣе симметрично и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе художественно. Любопытно въ нижней части картины, гдѣ представлена учительская дѣятельность доминиканцевъ и защита Церкви, изображенiе ихъ въ видѣ черныхъ и бѣлыхъ пятнистыхъ собакъ (domini kanes, „псы Господни"). Поэтиченъ, въ средней части, садъ „дѣтей мiра"; въ чистыхъ и возвышенныхъ чертахъ изображены праведники, входящiе во врата рая. Отдѣльныя группы, распредѣленныя съ удивительныхъ равновѣсiемъ, переходятъ одна въ другую и составляютъ вмѣстѣ въ высшей степени мощное цѣлое.

Относительно техники этой флорентiйской, и, вообще, всей итальянской стѣнной живописи XIV столѣтiя намъ даетъ свѣдѣнiя „Трактатъ живописи" Ченнино Ченнини, бывшаго ученикомъ Аньоло Гадди. Принимая во вниманiе новѣйшiя техническiя изысканiя, приходящiя всѣ къ различнымъ выводамъ, мы хорошо поступимъ, если будемъ придерживаться этого основательнаго трактата. Ченнино сообщаетъ, что стѣнная живопись обыкновенно писалась на сырой известкѣ, и, такимъ образомъ, была настоящей фреской, а это отнюдь не исключало пользованiя, въ качествѣ вспомогательнаго средства, также и клеевыми красками (на яичномъ желткѣ или фиговомъ сокѣ, какъ связующемъ началѣ). Напротивъ того, станковая живопись употребляла исключительно клеевыя краски.

Мы могли привести въ этой главѣ только небольшую часть сохранившихся произведенiй флорентiйской стѣнной и станковой живописи разсматриваемой эпохи, но всѣ сохранившiяся картины составляютъ, опять-таки, лишь небольшую часть того, что было создано тогда во Флоренцiи. Если бы мы могли, хотя бы на короткiй мигъ, увидѣть церкви, дворцы и общественныя зданiя прекрасной столицы Тосканы во всемъ блескѣ фресковыхъ росписей, украшавшихъ ихъ въ перiодъ времени между 1250 и 1400 гг., то во многихъ случаяхъ, въ интересахъ сохраненiя истиннаго монументальнаго стиля, въ общемъ еще плоскаго, мы быть можетъ, пожалѣли бы, что искусство ближайшаго столѣтiя пожертвовало столь многимъ изъ прошлаго великолѣпiя.

Сiена въ эту эпоху ни въ одной области не оспаривала пальму первенства у Флоренцiи съ бо́льшимъ успѣхомъ, чѣмъ въ живописи.

http://luci.kiev.ua/

Сіенскую живопись отличаетъ отъ флорентійской цѣлый рядъ особенностей, въ большинствѣ случаевъ исключающихъ возможность смѣшенія. Въ Сіенѣ ни воображеніе, ни техника не порвали такъ полно связей съ византійскимъ искусствомъ, какъ во Флоренціи. Нагое тѣло здѣсь, по крайней мѣрѣ, на картинахъ, писанныхъ клеевыми красками, моделлируется въ тѣняхъ болѣе зеленымъ, а въ свѣтахъ болѣе красноватымъ тономъ, чѣмъ во Флоренціи; ткани одеждъ болѣе пышны, болѣе затканы золотомъ; кисть сіенскихъ мастеровъ болѣе любовно и съ болѣе мягкими переходами тоновъ выписывала всѣ частности. Архитектурные и ландшафтные задніе планы ранѣе, чѣмъ во Флоренціи, соединились съ золотыми фонами, хотя и не такъ естественно. При этомъ

„Величество" Дуччіо въ соборномъ музеѣ въ Сіенѣ. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

сіенской живописи съ самаго начала не хватало дара краткаго, яснаго и увлекательнаго повѣствованія; она предпочитаетъ изображенія безъ дѣйствія, спокойныя группировки массъ, символическіе образы, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, жесты ея фигуръ изящнѣе, лица миловиднѣе, во взглядахъ больше нѣжности. Смѣшеніе „готической" и „византійской" манеры обнаруживается въ сіенской живописи съ большей ясностью, чѣмъ во флорентійской.

Дуччіо ди-Буонинсенья (упоминается въ 1282—1319 гг.), по возрасту стоящій между Чимабуэ и Джотто, былъ первымъ сіенскимъ живописцемъ, съ далеко разнесшейся славой. Юношескимъ произведеніемъ Дуччіо съ 1900 г. считаютъ, обыкновенно, слѣдуя Викгоффу, Рихтеру, Броуну, Ротесу и др., большую, торжественную, еще совсѣмъ византійскую Мадонну капеллы Руччелаи въ Санта-Марія-новелла, во Флоренціи, которая прежде ошибочно приписывалась Чимабуэ. Свида, приписывающій ее особому мастеру капеллы Руччелаи, привелъ

рядъ остроумныхъ доводовъ, опровергающихъ это мнѣніе; тѣмъ не менѣе, вопросъ представляется намъ еще открытымъ. Пожалуй, можно думать, что Дуччіо въ 1285 г. писалъ еще въ византійской манерѣ, въ духѣ Чимабуэ. Во всякомъ случаѣ, его главное произведеніе — огромный двусторонній образъ „Величества“ (Maestа), который въ 1311 г. былъ торжественно перенесенъ изъ мастерской художника въ сіенскій соборъ и водруженъ на главномъ алтарѣ, подъ куполомъ. Теперь лицевая и обратная стороны этого, съ обѣихъ сторонъ расписаннаго, алтарнаго образа распилены и поставлены рядомъ въ соборномъ музеѣ; изъ шести отдѣльныхъ образовъ передней стороны одно, а именно: „Рождество Христово“, попало въ берлинскій музей. Главнэе изображеніе передней стороны (см. рис., стр. 492), „Величество“, представляетъ, собственно, Богоматерь, больше чѣмъ въ натуру, сидящую на престолѣ и окруженную неподвижно стоящими ангелами въ длинныхъ одеждахъ и колѣнопреклоненными святыми, что сильно удлиняетъ картину. Богоматерь и Младенецъ, при всей торжественности, живѣе, чѣмъ на болѣе раннихъ образахъ Мадоннъ; черты лицъ уже болѣе открытыя, округлыя и живыя; удивительно тонко передано выраженіе преданности и сладостной набожности въ лицахъ святыхъ и ангеловъ. Главная доска обратной стороны содержитъ въ 26 поляхъ Страсти Господни; изображенія пределлы посвящены жизни Богоматери и юности Спасителя. Всѣ эти историческія композиціи Дуччіо, хотя и возникли позже, чѣмъ фрески Джотто въ Падуѣ, не могутъ идти въ сравненіе съ величавой простотой и ясностью великаго флорентійца. Онѣ богаче миловидными второстепенными фигурами, не такъ спокойны въ движеніяхъ, менѣе самостоятельны въ главномъ и существенномъ, зачастую примыкая къ византійскимъ образцамъ, и, притомъ въ большей степени подчинены замыкающей ихъ архитектоникѣ и ландшафтному обрамленію, ничуть не улучшая джоттовскихъ представленій о пространствѣ. Сцены страстей изображены нагляднѣе, чѣмъ тѣ, въ которыхъ преобладаетъ движеніе. При всемъ томъ, нѣтъ недостатка въ отдѣльныхъ наблюденныхъ чертахъ, а выраженіе лицъ, которое повсюду соотвѣтствуетъ дѣйствію, и здѣсь достигаетъ поразительнаго разнообразія. Мы не можемъ останавливаться на другихъ картинахъ, приписываемыхъ Дуччіо и находящихся въ различныхъ собраніяхъ. Но достаточно и „Величества“ сіенскаго собора, чтобы отвести ему почетное мѣсто въ исторіи искусства.

Самымъ значительнымъ изъ послѣдователей Дуччіо былъ Симоне Мартини, богато-одаренный мастеръ, находившійся въ пожиломъ возрастѣ въ такихъ же отношеніяхъ съ Петраркой, какъ Джотто съ Данте. Симоне родился около 1265 г. въ Сіенѣ, умеръ около 1344 г. въ Авиньонѣ, куда онъ переселился въ 1339 г., слѣдуя папскому приглашенію. Его первое знаменитое произведеніе — фреска, которой онъ украсилъ залъ совѣта сіенскаго „Палаццо публико“ въ 1315 г., всего четырьмя годами позже того, какъ Дуччіо окончилъ свое

http://ludi.kiev.ua

„Величество". Подобно главному изображенію сіенскаго алтаря, эта фреска также представляетъ „Величество", т. е. Богоматерь съ Младенцемъ на престолѣ, со святыми и ангелами вокругъ. Изъ византійскаго искусства Симоне сохранилъ въ этой картинѣ иныя особенности, чѣмъ Дуччіо въ своей: Богоматерь имѣетъ на головѣ корону, Младенецъ, обращенный прямо къ зрителю, стоитъ у нея на колѣняхъ въ торжественной позѣ; въ затканныхъ золотомъ матеріяхъ проявляется восточная любовь къ роскоши. Восемь святыхъ, предшествуемые верховными апостолами Петромъ и Павломъ, держатъ надъ головой Маріи балдахинъ. Впереди, на ступеняхъ трона стоятъ на колѣняхъ прелестные ангелы, протягивающіе Богоматери вазы съ цвѣтами. При строгой симметріи и праздничной торжественности, здѣсь много красоты и нѣжности.

Около 1317 г. Симоне написалъ для алтаря церкви Санъ-Лоренцо, въ Неаполѣ (правда, плохо сохранившуюся), картину съ изображеніемъ коронованія короля Роберта его братомъ архіепископомъ Людовикомъ Тулузскимъ; въ 1320 году онъ написалъ для главнаго алтаря церкви св. Екатерины, въ Пизѣ, сохранившійся, къ сожалѣнію, только разрозненно въ пизанскихъ собраніяхъ, образъ Богоматери, показывающій всю деликатность и тщательность его живописной техники, все очарованіе его свѣтлыхъ красокъ. Въ 1328 г. онъ написалъ въ сіенскомъ Палаццо пубблико, на стѣнѣ противъ „Величества", большой портретъ полководца Гвидоriccio Фольяни-де-Риччи на конѣ: очень правдивое изображеніе, съ ярко-выраженными чертами его фигуры, написанной въ полный профиль, на синемъ фонѣ, съ условно переданнымъ ландшафтомъ — первый портретъ всадника въ этомъ родѣ [1]. Къ 1338 г. относится миловидное, но манерное, какъ и всѣ станковыя картины Симоне Мартини, замѣчательно тонко исполненное на золотомъ фонѣ, изображеніе Благовѣщенія, въ галлерeѣ Уффиціи, которое онъ, какъ явствуетъ изъ подписи, исполнилъ совмѣстно со своимъ шуриномъ, болѣе слабымъ художникомъ, Липпо Мемми. Только въ 1333—36 гг. написаны Симоне фрески изъ жизни св. Мартина въ нижней церкви Ассизи: — величественныя, и полныя жизни картины, композиціи которыхъ, правда, заставляютъ пожалѣть о простой и мощной соразмѣрности джоттовскихъ произведеній, но зато отличаются любовью къ выраженію характеровъ и тщательной по соединенію красокъ живописью.

Изъ фресокъ Симоне Мартини въ папскомъ дворцѣ въ Авиньонѣ (исполненныхъ послѣ 1339 г.) можно различить на потолкѣ залы Консисторіи написанныя въ натуральную величину изображенія пророковъ и сивиллъ, а въ папской капеллѣ — остатки ново-завѣтныхъ сценъ. Отдѣльныя изображенія небольшого складного алтаря, написаннаго Симоне въ Авиньонѣ, хранятся въ Луврѣ, въ антверпенскомъ музеѣ и въ вѣн-

[1] Реставрированъ. *Прим. Ред.*

http://rucfkiev.ua/

ской императорской галлереѣ. Лучшія изъ этихъ досокъ, въ особенности вѣнское „Положеніе въ гробъ“ и со стороны ландшафта стоятъ на высшей ступени развитія, достигнутой XIV столѣтіемъ. Итакъ, можно видѣть, что Симоне Мартини въ Авиньонѣ игралъ роль посредника между сѣвернымъ и южнымъ живописными стилями.

Главное произведеніе Липпо Мемми, цѣликомъ имъ написанное, колоссальныхъ размѣровъ „Величество“ въ Палаццо публико въ Санъ-Джиминьяно, исполненное имъ въ 1317 г., т. е. двумя годами позже фрески его шурина въ сіенскомъ Палаццо публико. Этотъ огромный образъ, написанный въ свѣтлыхъ, веселыхъ тонахъ, отличается поразительной тщательностью выполненія, но въ спокойномъ величіи общаго впечатлѣнія онъ значительно уступаетъ фрескѣ Симоне.

Струю новой, свѣжей жизни въ сіенское искусство внесла школа братьевъ Лоренцетти: въ ней, несмотря на связи съ Флоренціей, сіенскія особенности получили свое крайнее выраженіе. Пьетро Лоренцетти (упоминаемый между 1309 и 1348 гг.) былъ старшимъ, Амброджо, въ общемъ, болѣе талантливымъ изъ братьевъ. Изъ произведеній Пьетро Лоренцетти, кромѣ полныхъ страстнаго движенія фресокъ со сценами Страстей Господнихъ въ нижней церкви Ассизи, приписываемыхъ ему большинствомъ современныхъ изслѣдователей, сохранились только алтарные образа. Около 1320 г. оконченъ замѣчательно свободно написанный имъ алтарный образъ (Богоматерь со святыми) въ приходской церкви Ареццо, въ 1329 г. Мадонна среди святыхъ, прежде въ Санъ-Ансано, теперь въ сіенской Академіи, картины, въ которыхъ зеленоватыя тѣни въ моделлировкѣ нагого тѣла уступили мѣсто болѣе прозрачнымъ и теплымъ тонамъ въ тѣняхъ. Много взятыхъ изъ жизни чертъ въ „Рождествѣ Богородицы“ 1347 года, въ музеѣ сіенскаго собора, — картинѣ, полной движенія, въ которой, очевидно, сказались флорентійскія вліянія.

Братъ Пьетро, Амброджо Лоренцетти, главнымъ образомъ, прославился въ области фресковой живописи. Съ его станковыми картинами, которыя по способу изображенія пространства близко стоятъ къ картинамъ Дуччо, лучше всего можно познакомится въ сіенской и флорентійской Академіяхъ. Отъ фресокъ въ Сіенѣ, изображавшихъ исторію францисканскаго ордена, о которыхъ съ восторгомъ отзывался уже Гиберти, уцѣлѣли только остатки, но и они даютъ понятіе о почти джоттовской ясности композицій. Главныя произведенія Амброджо (1337—39) — три большія фрески аллегорическаго содержанія въ сіенскомъ Палаццо публико, драгоцѣнный памятникъ свободнаго и гордаго духа гражданъ этого города. Главная картина изображаетъ сильное, правосудное и добродѣтельное правленіе города Сіены. Надъ головой сидящаго по срединѣ, на тронѣ, коронованнаго правителя города, который олицетворяетъ городскую общину, парятъ христіанскія добродѣтели; по сторонамъ его сидятъ меньшихъ, чѣмъ онъ, размѣровъ фигуры свѣтскихъ

http://rucl.kiev.ua/

добродѣтелей. Наилучше сохранилась полная достоинства, какъ бы вылигая въ своей спокойной позѣ женская фигура „Мира“ (см. рис. на этой стр.). Надписи объясняютъ значеніе другихъ аллегорическихъ фигуръ, группъ и цѣлыхъ сценъ, изображающихъ такія понятія, какъ отправленіе правосудія, согласіе гражданъ, военная сила. Налѣво внизу приближается процессія знатныхъ гражданъ, въ ихъ высшей степени живыхъ лицахъ нетрудно признать портреты; направо стоитъ на стражѣ конная и пѣшая рать. Фреска второй стѣны изображаетъ благодѣтельныя послѣдствія хорошаго правленія: картины торговой и художественной жизни, трудовой и праздничной стороны мирнаго существованія, посреди широкаго холмистаго пейзажа; въ уступчатыхъ горахъ его замѣтно больше простоты и естественности. На третьей стѣнѣ представлены бѣдствія, въ которыя повергаетъ городъ деспотическій образъ правленія: убійства, грабежи, страхъ. Фигуры алчности, гордости и тщеславія летаютъ вокругъ отвратительной головы „Тираніи“, сидящей справа, передъ городской стѣной. Въ цѣломъ, эти плохо-сохранившіяся аллегоріи не заставятъ насъ восхищаться, но ихъ отдѣльныя группы и фигуры дышатъ силой и красотой. Во всякомъ случаѣ, эти фрески Амброджо — одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ живописи XIV столѣтія.

Фигура „Мира“ изъ стѣнной росписи, представляющей „Правленіе города Сіены“ Амброджо Лоренцетти въ сіенской ратушѣ. По фот. бр. Алинари во Флоренціи.

Пьетро и Амброджо Лоренцетти, умершіе оба, какъ можно полагать, въ 1348 г. отъ чумы, обозначаютъ высшую точку, до которой поднялось сіенское искусство. Со второй половины XIV столѣтія начинается его паденіе. Андреа Банни (1320—1414) и его братъ Липпо Банни, Бартоло ди-маэстро-Фреди (1330—1410) и ученикъ его Таддео ди-Бартоло (около 1363—1422) еще наиболѣе искусные изъ тѣхъ художниковъ, которые сантиментально и слабо донесли старое сіенское направленіе вплоть до XV столѣтія. Наконецъ, въ 1407 г. сіенцы, долго до того чуждавшіеся иногороднихъ мастеровъ, пригласили къ себѣ Спинелло Аретино (стр. 489), для росписи фресками одной изъ залъ Палаццо публлико.

По сравненію съ Флоренціей и Сіеной, Пиза, старѣйшій художественный центръ Тосканы, въ области живописи стала отходить

теперь на заднiй планъ. Однимъ изъ лучшихъ пизанскихъ живописцевъ XVI стол. былъ Франческо Траино. Отъ его большого, написаннаго въ 1344 г. для церкви св. Екатерины, алтарнаго образа, только главная средняя картина, изображающая трiумфъ св. Ѳомы Аквинскаго, сохранилась на ея первоначальномъ мѣстѣ. Вазари называетъ Траино, едва ли справедливо, ученикомъ Орканьи. Его чувствительное и одновременно поверхностное искусство проявляется въ томъ, что на упомянутой главной картинѣ духовную связь между Христомъ, Ѳомой Аквинскимъ и его послѣдователями онъ выражаетъ посредствомъ соединяющихъ ихъ золотыхъ лучей, и, потому стоитъ ближе къ сiенскому, чѣмъ къ флорентiйскому вкусу. Мнѣнiе Супино, что Франческо Траино былъ авторомъ знаменитыхъ фресокъ на восточной сторонѣ южной стѣны пизанскаго Кампо-Санто, представляется намъ недостаточно убѣдительнымъ.

Исключительно гармоничное впечатлѣнiе производитъ пизанское Кампо-Санто своей архитектурой (стр. 465). Обширные циклы фресокъ XIV стол. дѣлаютъ изъ него одно изъ священныхъ мѣстъ для исторiи живописи. Только въ 1350 г. стѣны, подраздѣленныя на 42 большихъ поверхности, по 26 на длинныхъ и по 5 на короткихъ сторонахъ, были окончательно приготовлены для фресковой росписи. Но около этого времени изъ плеяды великихъ мастеровъ, украсившихъ своей кистью Флоренцiю и Сiену, кромѣ Орканьи, уже никого не было въ живыхъ. Частью ему, частью Пьетро Лоренцетти — Вазари и приписываетъ знаменитыя восточныя фрески южной стѣны Кампо-Санто. Кроу и Кавальказели считали ихъ всецѣло произведенiями братьевъ Лоренцетти, Доббертъ — работами одного Орканьи. Выше было сказано, что Супино считаетъ ихъ авторомъ Франческо Траино. Новѣйшiе изслѣдователи, вообще, склонны приписывать эти фрески пизанскимъ живописцамъ, находившимся подъ флорентiйскимъ или сiенскимъ влiянiемъ, только Ротесъ возвращается къ старому мнѣнiю и полагаетъ, что онѣ были исполнены по рисункамъ Пьетро Лоренцетти. При настоящемъ состоянiи вопроса приходится признать, что авторъ этихъ четырехъ грандiозныхъ стѣнныхъ картинъ, представляющихъ „Трiумфъ Смерти“, „Страшный Судъ“, „Адъ“ и „Жизнь отшельниковъ въ пустынѣ“, — неизвѣстенъ. Наиболѣе замѣчательная изо всѣхъ фресокъ — первая: „Трiумфъ Смерти“ (см. рис. на стр. 498), грандiозная, навѣянная страшной чумой 1348 г., стоящая, впрочемъ, въ связи съ извѣстными легендами, аллегорiя всемогущества смерти. Мѣсто дѣйствiя образуетъ лишенный глубины скалистый ландшафтъ, посреди котораго обитаютъ благочестивые отшельники: они одни ушли отъ страха смерти. Передъ пышной охотничьей кавалькадой, однако, во главѣ которой ѣдетъ король съ королевой, слѣва, вдругъ, открывается зрѣлище — три отверстые гроба. Направо, къ веселымъ юношамъ и дѣвушкамъ, подъ сѣнью апельсинной рощи предающимся служенiю музыкѣ и любви, стремительно слетаетъ съ неба смерть въ образѣ отвратительной

http://luck.kiev.ua/

старухи съ крыльями летучей мыши и занесенной косой. Лишь группа стариковъ, страдальцевъ и калѣкъ въ центрѣ, для кого смерть была бы благодѣяніемъ, простираютъ къ ней руки, тщетно моля объ избавленіи. Рѣзкая характеристика различныхъ фигуръ, сильно повышенный, полный выразительности языкъ жестовъ, законченно-выдѣленныя группы, — отличаютъ всю картину. Еще на протяженіи вѣковъ эта аллегорія будетъ производить захватывающее по своей силѣ впечатлѣніе. Вторая картина, изображающая Страшный Судъ, своей старой выработанной сим-

Лѣвая сторона картины „Тріумфъ Смерти" въ Кампо-Санто въ Пизѣ. По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

метричной одеревенѣлостью примыкаетъ къ извѣстнымъ, болѣе раннимъ прототипамъ. Ново здѣсь лишь то, что Судія и Богоматерь помѣщены на небѣ другъ подлѣ друга въ двухъ одинаковыхъ миндалевидныхъ ореолахъ („мандорлахъ"). Третье изображеніе — „Адъ", подраздѣленный на круги, по Данте, съ сидящимъ по срединѣ дьяволомъ, который изображенъ въ видѣ страшилища, пожирающаго грѣшниковъ, мало отвѣчаетъ нашему современному художественному вкусу. Четвертая картина, однако, развивающая одну изъ мыслей „Тріумфа Смерти", и изображающая отшельниковъ въ Ѳиваидѣ, привлекаетъ отдѣльными сценами, понятыми просто и человѣчно и разбросанными въ видѣ небольшихъ жанровыхъ картинокъ посреди широко-раскинутаго скалистаго ландшафта, который и здѣсь лишенъ глубины но, именно, поэтому

производитъ впечатлѣніе стильности на проходящаго мимо зрителя.

Средняя часть южной стѣны была посвящена, прежде всего, мѣстному пизанскому святому Раньери; его житіе изображено здѣсь въ шести большихъ картинахъ извѣстными живописцами джоттовскаго направленія; три верхнія фрески, болѣе слабыя, написаны Андреа да-Фиренце (1376—77); три нижнія, лучшія, превосходящія пониманіемъ ланшафтной глубины и освѣщенія все, что создано Тосканой въ XIV столѣтіи, написалъ, около 1386 г., Антоніо Венеціано. Въ 1390—91 г. Спинелло Аретино (стр. 489) прибавилъ шесть фресокъ на сюжеты вновь созданной легенды свв. Ефизія и Потита.

Наконецъ, западная часть южной стѣны украшена въ два ряда шестью превосходными, написанными въ 1371—72 гг. Франческо да-Вольтерра фресками съ исторіей Іова. Уже „Прологъ на небѣ", гдѣ Богъ-Отецъ спускается въ облакахъ надъ водами, сопровождаемый большими крылатыми ангелами, чтобы покорить прижавшагося къ скалѣ, впереди, справа, Сатану, принадлежитъ къ наиболѣе величественнымъ и богатымъ по мысли произведеніямъ XIV вѣка, а для всей этой группы фресокъ не лишено интереса уже то, что Вазари приписывалъ ихъ никому другому, какъ самому Джотто.

Фрески восточной стѣны (Распятіе и т. д.) слѣдуютъ стилю фресокъ южной стѣны; фрески западной стѣны болѣе новаго происхожденія.

Продольная сѣверная стѣна, большая часть которой только въ XV столѣтіи была украшена знаменитыми фресками Беноццо Гоццоли, въ ея западной части была расписана Пьетро да-Пуччо изъ Орвіето (начатыми въ 1390 г.) фресками съ исторіей творенія міра: при нѣсколько изнѣженномъ стилѣ, моделлировка нагого тѣла, въ смыслѣ пластичности его, идетъ за предѣлы столѣтія. Мы видимъ, что извѣстные художники этой эпохи, работавшіе въ Кампо-Санто, были родомъ изъ Флоренціи и Венеціи, изъ Ареццо, Вольтерры и Орвіето; они-то, именно, и свидѣтельствуютъ объ огромномъ распространеніи стиля Джотто во второй половинѣ XIV столѣтія во всей Италіи, въ сочетаніи то тамъ, то здѣсь съ сіенскими, а у Антоніо Венеціано съ верхне-итальянскими вліяніями.

Въ горахъ Умбріи живопись хотя и развивалась въ одномъ направленіи съ сіенской, но временно отстала, по художественной силѣ и значенію, отъ ея тосканскихъ сестеръ. Вспомнимъ, что въ самомъ сердцѣ Умбріи, въ Ассизи, ни одинъ умбріецъ не былъ допущенъ къ работамъ по росписи церкви св. Франциска. Очагами искусства были здѣсь въ XIV столѣтіи, расположенные болѣе на сѣверо-западъ, города Губбіо и Фабріано. Одеризіо да-Губбіо, въ 1264 г. жившаго еще въ Губбіо, въ 1295 г. въ Римѣ, гдѣ онъ и умеръ около 1299 г., обезсмертилъ уже Данте, который восхвалялъ его, какъ миніатюриста, и вмѣстѣ съ

http://luck.kiev.ua/

тѣмъ за высокомѣріе помѣстилъ въ огонь чистилища. Онъ считается основателемъ умбрійской школы миніатюрной живописи, которая, дѣйствительно, оказала весьма значительное вліяніе на монументальную живопись. Свойственную книжной картинкѣ миніатюрность, которая при передачѣ ея въ большихъ размѣрахъ даетъ лишь контурные очерки фигуръ, но нисколько не уменьшаетъ прелести лицъ, показываетъ, напримѣръ, стѣнная фреска, неизвѣстнаго мастера, въ верхней капеллѣ Палаццо муничипале, въ Губбіо. Сидящая на престолѣ и окруженная святыми Богоматерь протягиваетъ колѣнопреклоненному ленному владѣтелю Младенца для поклоненія. Въ Фабріано началась дѣятельность Алегретто Нуци, котораго въ 1346 г. мы уже встрѣчаемъ во Флоренціи. Образами Мадонны его кисти съ его подписью обладаютъ, напримѣръ, Берлинскій музей, соборъ въ Мачератѣ (1359 г.) и христіанскій музей Ватикана (1365 г.). Тѣмъ не менѣе, нѣжная, тщательно выписанная берлинская Мадонна и сильный по исполненію образъ Ватикана представляютъ столь большія различія, что Свида считаетъ необходимымъ отличать умбрійскаго Аллегретто отъ флорентійскаго. Вопросъ этотъ требуетъ новой провѣрки.

Мы не можемъ разстаться съ поздне-средневѣковой живописью Тосканы и средней Италіи, не бросивъ взглядъ на современное ей мозаичное искусство, живопись на стеклѣ и миніатюрную живопись этихъ мѣстностей.

Важнѣйшими мозаичными предпріятіями, послѣ средины XIII столѣтія къ сѣверу отъ Рима и къ югу отъ Венеціи, были окончаніе купольныхъ мозаикъ флорентійскаго баптистерія и украшеніе мозаиками главныхъ частей фасада собора въ Орвіетто. Во Флоренціи византійское искусство находилось подъ вліяніемъ призванныхъ изъ Венеціи грековъ. Даже Андреа Тафи (между 1250 и 1325 гг.), исполнившій большой образъ Спасителя въ среднемъ кругѣ купола, по своему стилю еще наполовину византіецъ. Въ Орвіетто главное участіе въ исполненіи мозаикъ соборнаго фасада принималъ никто другой, какъ самъ Орканья. Къ сожалѣнію, эти мозаики погибли и замѣнены новыми.

Живопись на стеклѣ пришла съ сѣвера, вмѣстѣ съ готической архитектурой. Древніе сохранившіеся памятники этого рода въ Италіи — окна церкви св. Франциска въ Ассизи, изслѣдованныя Тоде и Мандахомъ; наиболѣе раннія изъ этихъ стеколъ выполнены въ хорошемъ старомъ ковровомъ стилѣ, но постепенно они становятся болѣе „готическими“, образуя по стилю переходъ отъ XIII къ XIV столѣтію.

Богатыя по краскамъ расписныя стекла большого окна хора орвьетскаго собора, которыя въ утренніе часы наполняютъ всю церковь окрашеннымъ свѣтомъ, возникли въ 1401 г., тѣмъ не менѣе, изображаютъ событія земной жизни Спасителя и Богоматери въ стилѣ XIV столѣтія.

http://lucl.kiev.ua/

Въ Пизѣ расписными стеклами XIV столѣтія обладаетъ Санъ-Франческо (теперь Музео Чивико). Самое красивое изъ оконъ флорентійскаго собора — изслѣдованное Гансомъ Земперомъ окно надъ второй южной дверью; оно было выполнено въ 1394 г. Антоніо да-Пиза по рисунку Аньоло Гадди (стр. 489). Но лишь исполненныя въ слѣдующемъ столѣтіи цвѣтныя стекла разливаютъ во всѣхъ восточныхъ помѣщеніяхъ флорентійскаго собора тотъ цвѣтной полумракъ, который скрадываетъ менѣе удачныя архитектурныя подробности этого храма.

Успѣхи миніатюрной живописи въ Тосканѣ шли параллельно съ успѣхами станковой живописи. Антифонаріи и другія литургическія книги, сборники городскихъ актовъ, новеллы и поэмы, въ теченіе XIV столѣтія все съ бо́льшимъ богатствомъ и вкусомъ украшались миніатюрами. На украшеніе стихотворныхъ произведеній значительное вліяніе, повидимому, оказалъ Петрарка. Дошедшія до насъ имена живописцевъ нерѣдко могутъ быть поставлены въ связь съ сохранившимися миніатюрами рукописей.

Въ особенности были искусны въ этой области сіенцы, манера которыхъ такъ часто отзывается миніатюрной живописью. Что Дуччо, прежде чѣмъ ему было поручено „Величество", расписывалъ книги и книжные переплеты, извѣстно намъ документально. Можно предполагать, что и Симоне Мартини иллюстрировалъ цѣлый рядъ рукописей. Съ большой долей вѣроятія, по крайней мѣрѣ, приписываются ему изящныя миніатюры списка Виргилія въ амвросіанской библіотекѣ. Липпо Мемми считается авторомъ небольшихъ красивыхъ миніатюръ, которыми украшены литургическія книги собора въ Санъ-Джиминьяно.

Золотой фонъ, яркія, преимущественно красная и синяя, краски одеждъ, моделлировка тѣла бѣловатыми свѣтами, сѣрыми или зеленоватыми тѣнями, деликатное, тщательное исполненіе, такъ что контуры и здѣсь все болѣе исчезаютъ подъ краской, отличаютъ тосканскую миніатюрную живопись этого времени.

Изъ числа умбрійскихъ миніатюристовъ былъ уже названъ Одеризіо да-Губбіо. Изъ приписываемыхъ ему, вѣроятно, справедливо, рукописей, украшенныхъ миніатюрами, слѣдуетъ упомянуть два служебника въ архивѣ церкви св. Петра, въ Римѣ. Одинъ изображаетъ жизнь Маріи (главная миніатюра — Благовѣщеніе), другой — главнымъ образомъ подвиги св. Георгія. Въ этихъ картинкахъ, помѣщенныхъ большей частью внутри иниціаловъ, мы находимъ всѣ радостныя и свѣтлыя черты ранне-умбрійскаго искусства. Именно, онѣ убѣждаютъ насъ, что ранне-умбрійское искусство, по сравненію не только съ флорентійскимъ, но и съ сіенскимъ, имѣло свой собственный обликъ. — Тосканская и средне-итальянская живопись треченто (XIV столѣтія) достигла чистыхъ высотъ самостоятельнаго идеальнаго стиля, съ которымъ затѣмъ вновь устанавливаетъ связь — лишь чинквеченто (XVI столѣтіе). Кварточенто (XV столѣтіе) ставило себѣ другія задачи.

http://luc.kiev.ua/

2. Верхне-итальянское искусство съ 1250 до 1400 г.

А. Верхне-итальянская архитектура съ 1250 до 1400 г.

Верхне-итальянскіе, въ особенности ломбардскіе зодчіе рано приняли самостоятельное участіе въ развитіи христіанской архитектуры. Въ переходномъ къ готикѣ стилѣ выстроено цистерціанское аббатство Кіаравалле близъ Милана. Но настоящая готика и сюда проникла изъ-за Альпъ. Древнѣйшая, вполнѣ — въ готическомъ стилѣ выстроенная церковь верхней Италіи, Сантъ-Андреа, въ Верчелли (1219—24 и позже), своими распорными арками снаружи, пучковыми столбами внутри, указываетъ на непосредственный переносъ стиля изъ Парижа. Но и верхне-итальянскія церкви нищенствующихъ орденовъ, которыя и здѣсь являются проводниками высокой готики, рѣже обнаруживаютъ тосканскія, чѣмъ непосредственно французскія вліянія. И здѣсь онѣ имѣютъ частью плоское покрытіе, или открытыя стропила, частью сводчатое. Наиболѣе ранняя, вся покрытая сводами, францисканская церковь этихъ мѣстностей — Санъ-Франческо въ Болоньѣ (1246—61 гг.); эта постройка, съ ея шестью крестовыми сводами средняго нефа, ея хоровымъ обходомъ съ вѣнцомъ капеллъ и восьмиугольными пучковыми столбами, кажется перенесенной изъ Бургундіи. Но и въ этой церкви распорныя арки прибавлены лишь позже. Подобное же устройство хора (1267 г.) имѣетъ знаменитая церковь св. Антонія, въ Падуѣ (строившаяся съ 1232 по 1307 г.). Въ высшей степени своеобразно, однако, сочетаніе здѣсь готическаго хора и вѣнца капеллъ съ купольной системой церкви св. Марка въ Венеціи, надъ продольнымъ корпусомъ и трансептомъ. Шесть увѣнчанныхъ куполами главныхъ квадратовъ имѣютъ полуциркульныя арки; аркады боковыхъ нефовъ и окна уже примѣняютъ стрѣльчатую арку. Общему впечатлѣнію вредитъ отсутствіе внутренняго единства, но ему нельзя отказать въ живописности и внушительности размѣровъ.

Многія верхне-итальянскія церкви нищенствующихъ орденовъ взяли за образецъ тосканскій типъ съ рядомъ капеллъ на задней стѣнѣ трансепта. Однако прямоугольное окончаніе хора здѣсь встрѣчается рѣже, чѣмъ выступающее многоугольное. Особенной ясностью плана отличается церковь Санта-Марія-дель-Кармине въ Павіи, сплошь составленная изъ квадратныхъ отдѣленій, съ прямо-срѣзанными капеллами хора и спокойно расчлененными столбами. Среди церквей венеціанской области, гдѣ преобладаютъ многоугольныя окончанія капеллъ и широко-разставленные круглые столбы, нѣкоторыя еще имѣютъ плоскій потолокъ. Образцовыми сводчатыми постройками этого рода, внутренность которыхъ, кромѣ многоугольныхъ конечныхъ капеллъ, поразительно напоминаетъ флорентійскую церковь Санта-Марія-новелла, являются францисканская церковь Санта-Марія-глоріоза-де-Фрари (начатая въ 1330 г.) и доминиканская церковь Санъ-Джованни-е-Паоло (начатая въ 1333 г.; см.

рис. на этой стр.), обѣ въ Венеціи. Исторію ихъ сооруженія изслѣдовалъ Тоде. Это — простыя большія зданія, ставшія храмами искусства благодаря произведеніямъ скульптуры и живописи, которыми они украшались въ теченіе столѣтій.

Особое мѣсто, на ряду со всѣми этими постройками, занимаетъ роскошная церковь Чертозы (картезіанскаго монастыря) близъ Павіи, начатая въ 1396 году, по повелѣнію герцога Джанъ - Галеаццо-Висконти; съ исторіей ея постройки знакомитъ насъ, главнымъ образомъ, изслѣдованіе Л. Бельтрами. Вдоль трехнефнаго продольнаго корпуса тянутся ряды капеллъ, дѣлающіе его на видъ пятинефнымъ. Трансептъ и хоръ имѣютъ видъ трехъ совершенно одинаковыхъ крыльевъ, расположенныхъ по типу центральныхъ построекъ, причемъ каждое имѣетъ окончаніе въ формѣ листа клевера. Столбы расчленены, какъ въ готикѣ, арки стрѣльчатыя, но въ аркадахъ и нефахъ онѣ нерѣдко вновь имѣютъ полукруглую форму. Однако, это возвращеніе къ полуциркульной аркѣ здѣсь не слѣдуетъ понимать, какъ возстановленіе романскаго стиля, а какъ переходъ къ полукруглой аркѣ ранняго ренессанса, въ стилѣ котораго былъ выполненъ потомъ великолѣпный главный фасадъ этой церкви и ея остальные фасады.

Внутренность церкви С. Джованни-е-Паоло въ Венеціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

Въ фасадахъ большинства готическихъ церквей верхней Италіи царитъ кирпичный стиль. Ему посвящены, вообще, для Италіи, работы Г. Штрака, для верхней Италіи — Л. Грунера. Впрочемъ, кирпичъ

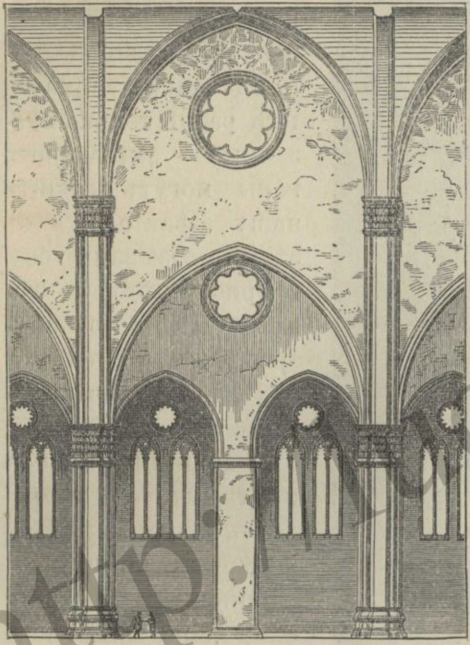
здѣсь часто оживляется мраморомъ. Самымъ красивымъ готическимъ фасадомъ Венеціи считается западный фасадъ церкви Санта-Марія-дель-Орто; ея боковые нефы открываются также и на западъ великолѣпными стрѣльчатыми окнами подъ изящными, стрѣльчатыми арочными фризами и рядами нишъ со статуями. Изъ веронскихъ церквей самымъ наряднымъ готическимъ фасадомъ, выложеннымъ изъ кирпича и мрамора, обладаетъ небольшая однонефная церковь Санъ-Фермо. Но въ наиболѣе чистомъ видѣ этотъ богатый кирпичный стиль, въ сущности ломбардо-романскій, но замѣнившій полукруглую арку стрѣльчатой, можно наблюдать на фасадѣ церкви Санта-Марія-дель-Кармине, въ Павіи. Большое вліяніе на верхне-итальянскую фасадную архитектуру оказалъ прелестный фасадъ Санъ-Франческо, въ Болоньѣ, съ украшеніями изъ терракоты и маіолики. Въ мраморномъ фасадѣ собора Генуи видно стремленіе приноровить чисто-французскіе мотивы къ древне-пизанскому чередованію рядовъ чернаго и бѣлаго камня; напротивъ того, изящно-расчлененный мраморный фасадъ собора Монцы явно восходитъ къ кирпичнымъ фасадамъ.

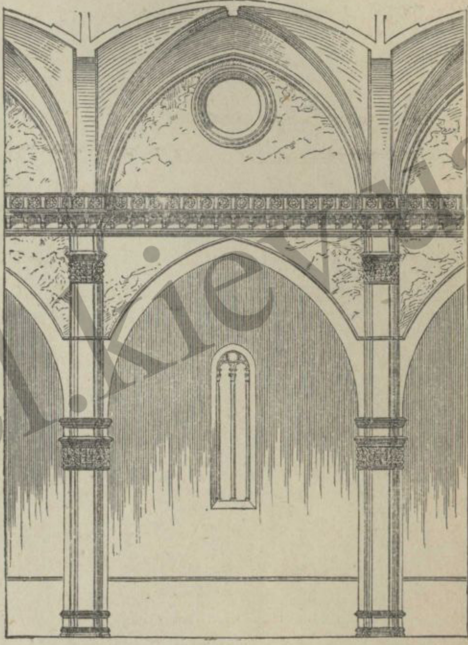
Готическія колокольни верхней Италіи, хотя не всегда, но все же довольно часто, отличаются отъ своихъ романскихъ прообразовъ стрѣльчатыми арочными мотивами; иногда онѣ переходятъ въ восьмигранную форму и получаютъ конусообразный шпиль надъ открытымъ верхнимъ этажомъ. Въ качествѣ примѣра, можно назвать башню миланской церкви Санъ-Готтардо (1328—79 гг.): ея веселая облицовка стѣнъ изъ краснаго кирпича, чередующагося съ бѣлымъ тесанымъ камнемъ, характеризуетъ весь этотъ родъ построекъ.

Двѣ самыя большія церкви верхней Италіи стоятъ до нѣкоторой степени внѣ общаго хода развитія, и по исполненію принадлежатъ частью уже XV столѣтію. Это, прежде всего, церковь св. Петронія въ Болоньѣ. Эта церковь, посвященная высокочтимому патрону Болоньи, согласно плану 1388 г., должна была стать самой большой церковью въ мірѣ. Но постройка была прекращена уже въ 1440 г., когда едва былъ готовъ продольный корпусъ, еще нынѣ свидѣтельствующій о честолюбивыхъ замыслахъ болонцевъ XIV столѣтія Форма столбовъ, арочные пролеты, общее расчлененіе пространства заимствованы отъ продольнаго корпуса флорентійскаго собора (см. рис. на стр. 505), но пропорціи въ болонской церкви выше, болѣе „готическія"; крайне неудачная галлерея на консоляхъ удалена; а на мѣсто пустыхъ, прорѣзанныхъ узкими окнами, стѣнныхъ поверхностей боковыхъ нефовъ здѣсь открывается видъ на двойныя окна боковыхъ капеллъ. Деріо съ полнымъ правомъ называетъ эту оконченную часть церкви св. Петронія самымъ совершеннымъ внутреннимъ помѣщеніемъ во всей итальянской готикѣ.

Вторая церковь — миланскій соборъ, съ исторіей постройки котораго можно познакомиться изъ работъ Камилло Бойто, Л. Бельтрами и Альфреда Готгольда Мейера. И здѣсь задавались цѣлью создать чудо

свѣта. Постройка началась въ 1386 г., и къ 1431 г. была доведена до сводовъ средняго нефа. Но затѣмъ еще въ теченіе цѣлыхъ столѣтій отстраивались отдѣльныя части собора, а фасадъ былъ законченъ только въ наши дни. Миланскій соборъ, имѣющій пятинефный продольный корпусъ, пересѣченный трехнефнымъ трансептомъ, и окончаніе хора, образованное тремя сторонами восьмиугольника, съ обходомъ, но безъ вѣнца капеллъ, по общему своему плану и своей архитектурѣ съ пучковыми столбами, контрфорсами и опорными арками, больше при-

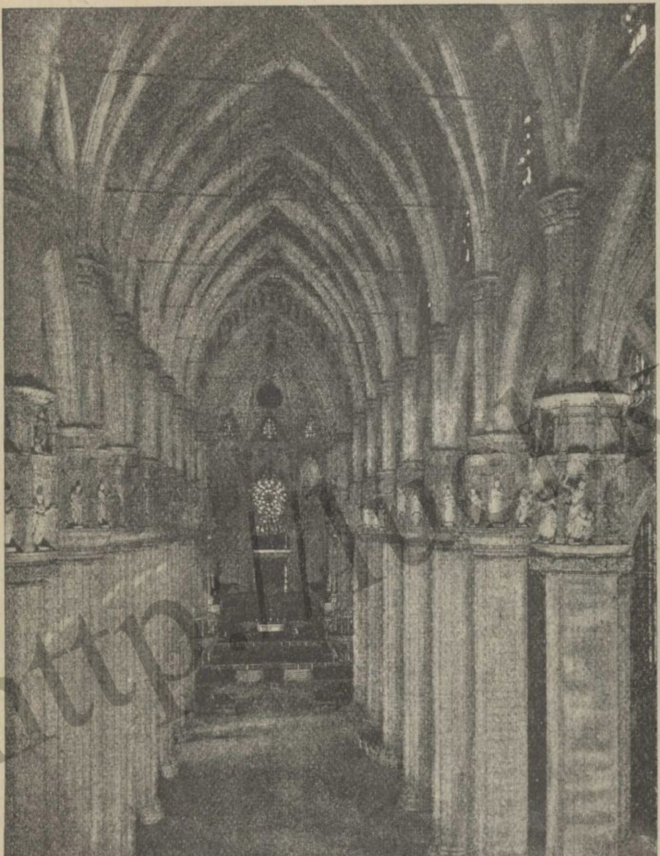




Строительная система церкви с. Петронія въ Болоньѣ (a), сравнительно съ системой флорентійскаго собора (в). По Г. фонъ-Бецольду.

ближается къ сѣверной готикѣ, чѣмъ какой-либо другой соборъ Италіи. По своей вмѣстимости, эта самая большая, по своему матеріалу (бѣлый мраморъ) самая роскошная въ мірѣ чисто-готическая церковь. Неоднократно, когда итальянскіе архитекторы не могли справиться со своей задачей, на помощь призывались нѣмецкіе и французскіе зодчіе, Генрихъ Парлеръ изъ Гмюнда (стр. 431), Ульрихъ фонъ-Энзингенъ (стр. 432), также Миньотъ изъ Парижа и друг. Въ концѣ концовъ, съ помощью итальянскихъ мастеровъ былъ доведенъ до конца сводъ средокрестья, увѣнчивающій зданіе. Стиль миланскаго собора, лишеннаго башенъ, далеко не можетъ быть названъ чисто-французскимъ, или нѣмецкимъ. Въ немъ часто сказывается итальянскій вкусъ, выражающійся въ преобладаніи горизонтальныхъ линій надъ вертикальными, но и въ частностяхъ его не мало новаго и своеобразнаго. Новы, во всякомъ случаѣ, капители столбовъ, состоящія изъ разставленныхъ по кругу статуэтокъ.

хотя въ этомъ новшествѣ нельзя видѣть художественнаго успѣха (см. рис. на этой стр.); новымъ для Италіи явилось также, впервые, вѣроятно, примѣненное въ Буржѣ (стр. 381), а позже укоренившееся въ Испаніи ступеньчатое пониженіе высоты пяти нефовъ, при которомъ внутренніе боковые нефы занимаютъ по высотѣ середину между наружными и среднимъ нефомъ. Со времени Буркардта художественная критика отзывается, обыкновенно, очень сурово о миланскомъ соборѣ. Что касается внѣшности его, искаженной послѣдующими вѣками, гдѣ развѣ только сказочныя „мраморныя горы“ могутъ плѣнить нашу фантазію, съ этими отзывами безспорно слѣдуетъ согласиться. Но внутренность, съ ея высокими сводами и цѣлымъ лѣсомъ столбовъ, съ царящимъ въ ней цвѣтнымъ полумракомъ, разливаемымъ — болѣе поздними — расписными стеклами оконъ, не можетъ не очаровать непредубѣжденнаго зрителя.

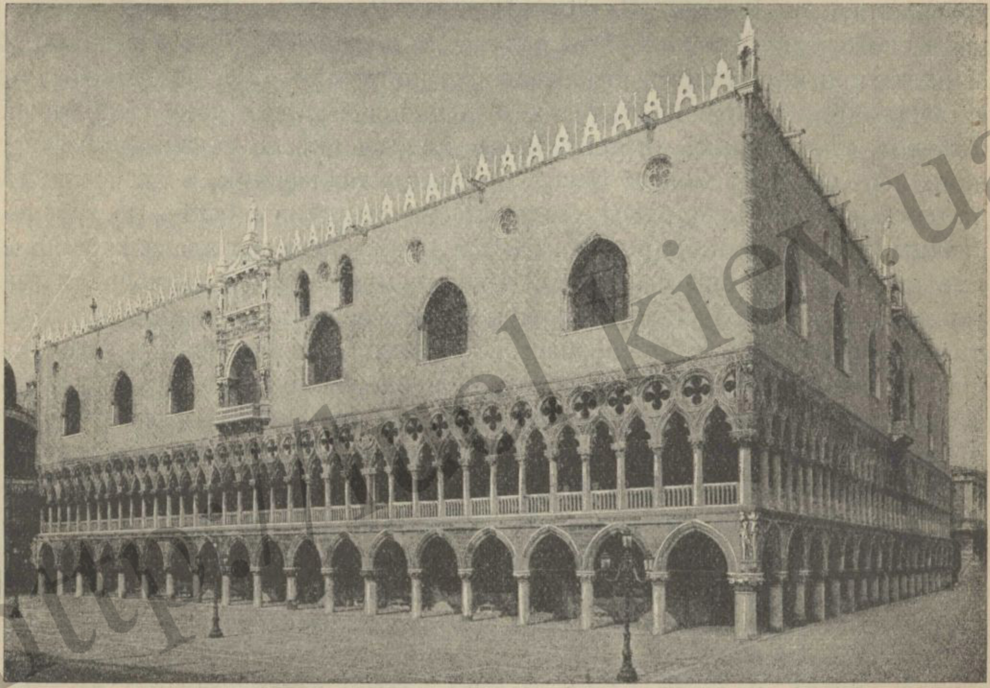


Внутренность миланскаго собора. По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

Свѣтскія постройки верхнеитальянской готики не могутъ идти въ сравненіе по монументальности и внутреннему величію съ тосканскими, но онѣ превосходятъ ихъ роскошью своихъ внѣшнихъ украшеній.

Рядъ ратушей открываетъ Палаццо-пубблико Кремоны (1245 г.), съ его ложей, образованной шестью стрѣльчатыми арками. Образцовой постройкой этого рода сталъ Палаццо-муничипале въ Піаченцѣ (начатый въ 1281 г.): его нижній этажъ, построенный изъ песчаника, открывается наружу монументальной галлереей съ пятью стрѣльчатыми арками на столбахъ; верхній этажъ, кирпичный, съ украшеніями изъ обожженной глины, прорѣзанъ шестью тройными окнами въ богатыхъ

обрамленіяхъ и увѣнчанъ зубчатымъ карнизомъ, выступающимъ наружу на консоляхъ. Но самый знаменитый и самый величественный изъ правительственныхъ дворцовъ верхней Италіи — дворецъ Дожей въ Венеціи (см. рис. на этой стр.). Обращенный къ морю фасадъ, возникшій между 1310 и 1340 гг., послужилъ образцомъ для фасада, выходящаго на Цьяцетту и прибавленнаго только въ 1423—38 гг. Нижній этажъ открывается широкими стрѣльчатыми аркадами, на короткихъ толстыхъ колоннахъ, имъ соотвѣтствуетъ двойное число аркадъ верхняго



Дворецъ Дожей въ Венеціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

этажа, съ роскошнымъ сквознымъ орнаментомъ, но болѣе узкихъ. Третій и четвертый верхніе этажи поднимаются въ видѣ ровныхъ и гладкихъ поверхностей, выложенныхъ простымъ узоромъ изъ ромбовъ и прорѣзанныхъ небольшимъ числомъ оконъ. Тяжелая верхняя часть зданія стоитъ въ неправильныхъ соотношеніяхъ къ обоимъ прелестнымъ нижнимъ этажамъ. Это было много разъ замѣчено и еще чаще порицаемо. Но не надо забывать, что отраженіе въ водѣ, на которое и былъ разсчитанъ древнѣйшій, южный, фасадъ, существенно измѣняетъ это соотношеніе частей.

Изъ верхне-итальянскихъ **судебныхъ зданій** на первомъ мѣстѣ слѣдуетъ поставить Палаццо делла-Раджіоне, въ Падуѣ (1192—1270), славящійся своей изящной двухъэтажной, еще наполовину романской, ложей. Вполнѣ готическій видъ имѣетъ Палаццо де-Джуреконсульти

1292 г., въ Кремонѣ, съ его огромными тройными стрѣльчато-арочными окнами, съ мощнымъ арочнымъ фризомъ вверху, увѣнчаннымъ зубцами. Верхняя Италія не имѣетъ общественныхъ галлерей, подобныхъ флорентійской Лоджіа де-Ланци, тѣмъ не менѣе, двухарочныя Лоджіа де-Мерканти, въ Болоньѣ (1332—1384), несмотря на ея закрытый верхній, увѣнчанный зубцами, этажъ, быть можетъ, самая граціозная и богатая кирпичная готическая постройка во всей Италіи. Колонки и рѣзныя оконныя обрамленія изъ бѣлаго мрамора сообщаютъ ей слабое красочное движеніе. Готическія жилыя постройки въ значительномъ числѣ сохранились въ Верхней Италіи. Палаццо Пеполи въ Болоньѣ, напримѣръ, показываетъ, какой видъ получаетъ тосканскій стиль фамильныхъ замковъ, при кирпичномъ строительномъ матеріалѣ. Но, дѣйствительно, своеобразны и оригинальны только венеціанскіе жилые дома этой эпохи. Свѣтлые, съ большимъ числомъ оконъ, фасады ихъ со стрѣльчатыми арками нерѣдко въ нижнемъ этажѣ снабжены галлереями, а въ среднихъ частяхъ всѣхъ этажей находятся ложи съ четырьмя и болѣе, до восьми, арочными пролетами; они поднимаются прямо надъ зеркаломъ каналовъ, ихъ стѣны и колонны сверкаютъ бѣлымъ мраморомъ и разноцвѣтными горными породами камней; ихъ фундаменты лежатъ на сваяхъ, вбитыхъ въ почву лагунъ; у мраморныхъ лѣстницъ ихъ парадныхъ входовъ пристаютъ гондолы. Готическій стиль продолжалъ жить здѣсь еще въ XV столѣтіи, и даже древнѣйшія зданія сохранились по большей части въ переработкѣ этого болѣе поздняго времени. Палаццо Контарини-Фазанъ одно изъ прелестнѣйшихъ кирпичныхъ необлицованныхъ построекъ этого рода. Огромный Палаццо Фоскари, съ типично-расчлененнымъ мраморнымъ фасадомъ, отличается уже болѣе свободными формами готики XV столѣтія. Доро, сохранившій отъ старой постройки открытую галлерею нижняго этажа, въ своемъ теперешнемъ видѣ (1424 и 1437), съ его фасадомъ, сплошь состоящимъ изъ правильно чередующихся аркадъ и оконъ, быть можетъ, самое восхитительное въ мірѣ частное зданіе, а отраженіе въ водѣ удваиваетъ его прелесть.

Б. Верхне-итальянская пластика съ 1250 по 1400 г.

Если въ предыдущую эпоху верхне-итальянская скульптура завладѣла Тосканой и средней Италіей, то въ разсматриваемый періодъ, какъ позволяютъ заключать изслѣдованія А. Г. Мейера, Г. Бискаро и Діего Сантъ-Амброджо, начинается столь сильное теченіе изъ Тосканы въ верхнюю Италію, что указанное отношеніе становится почти что обратнымъ.

Миланъ въ правленіе Висконти, Верона подъ владычествомъ династіи Скала, Венеція въ цвѣтущее время преобладанія наслѣдственной аристократіи, были въ верхней Италіи главными городами художественнаго движенія. Стиль пизанской школы принесъ изъ Пизы въ Миланъ Джованни ди-Бальдуччо. Его сохранившееся главное произве-

деніе, величественная мраморная гробница Петра Мученика въ церкви св. Евсторгія (S. Eustorgio), съ ея высокопарными по содержанію и слабыми по техникѣ рельефами, не можетъ идти въ сравненіе съ лучшими произведеніями пизанской школы. Самого себя Бальдуччо превзошелъ, повидимому, въ гробницѣ Аццо Висконти, отъ которой не сохранилось почти ничего, кромѣ покоящейся на смертномъ одрѣ фигуры герцога, въ собраніи Тривульчи въ Миланѣ.

Одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ ломбардской пластики второй половины XIV столѣтія — гробница бл. Августина (Arca di S. Agostino), теперь по прихоти судьбы стоящая въ соборѣ Павіи. Исполненная между 1362 и 1380 гг., она должна была затмить богатствомъ и пышностью гробницу Петра Мученика въ Миланѣ. Саркофагъ съ лежащей на немъ фигурой бл. Августина, представленнаго съ чертами еще не потухшей жизни, стоитъ подъ мраморной сѣнью, открывающейся на три стороны полукруглыми аркадами: ея необыкновенно богатое фигурами убранство представляетъ поучительный образецъ въ исторіи развитія искусства. Въ нижней части еще замѣтны слѣды пизанскаго стиля Джованни ди-Бальдуччо, въ верхнихъ частяхъ, вмѣстѣ съ другимъ чувствомъ формы и другой техникой, пренебрегающей сверломъ, можно распознать мѣстный, верхне-итальянскій стиль, съ болѣе утонченнымъ выраженіемъ и индивидуальностью головъ, болѣе стройными и сухощавыми фигурами. Это — стиль „Campionesi", скульпторовъ изъ города Кампіоне на Луганскомъ озерѣ, составлявшихъ, повидимому, такое же художественное братство, какъ прежде „maestri comacini" (стр. 184).

Самостоятельныя произведенія этихъ Кампіонези, достовѣрно имъ принадлежащія, находятся въ Миланѣ, въ Монцѣ, въ Бергамо и въ Веронѣ. Ихъ участіе въ созданіи украшеній и скульптурнаго убранства миланскаго собора засвидѣтельствовано многочисленными документами. Намъ нѣтъ надобности перечислять всѣ отдѣльныя имена. Маттео да-Кампіоне (ум. въ 1396 г.) — мастеръ отличнаго, изящнаго соборнаго фасада Монцы, съ его небогатымъ, но строгимъ по стилю скульптурнымъ убранствомъ; ему же принадлежитъ „императорская каѳедра", служащая теперь трибуной для пѣвчихъ: надъ скульптурами нишъ возвышается статуя Спасителя въ необычномъ образѣ громовержца. Джованни да-Кампіоне встрѣчается намъ въ Бергамо: уже въ 1340 г. имъ сработаны восемь рельефовъ крещальни, съ изображеніями изъ жизни Спасителя, отличающіеся тонкимъ наблюденіемъ природы; позже, въ болѣе монументальномъ родѣ, имъ исполнены нѣкоторыя скульптуры сѣвернаго портала Санта-Марія-маджоре, главнымъ образомъ, одеревенѣлая, въ общемъ же искусно сработанная конная статуя св. Александра. Но главными произведеніями Кампіонези были извѣстные памятники Скалигеровъ (фамиліи делла Скала), въ Веронѣ. Какъ единственные въ своемъ родѣ произведенія готической малой архитектуры, и какъ памятники веронскихъ тирановъ, стоящіе подъ открытымъ не-

http://luclikiev.ua/

бомъ, въ тихомъ, укромномъ углу города, они производятъ особенное впечатлѣніе. Въ исторіи верхне-итальянской пластики XIV столѣтія имъ принадлежитъ почетное мѣсто. Самый древній, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, по своей надменности и простотѣ самый внушительный изъ нихъ — памятникъ Кангранде-делла-Скала (1311—29), прислоненный къ стѣнѣ старой капеллы Санта-Маріа-антика. На скромномъ, лишенномъ украшеній каменномъ саркофагѣ, поддерживаемомъ собаками, покоится фигура усопшаго героя; выше, въ изваяніи, поставленномъ на площадкѣ усѣченной пирамиды, поднимающейся надъ готическимъ балдахиномъ саркофага, онъ изображенъ живымъ, на своемъ боевомъ конѣ, покрытомъ большой турнирной попоной, съ обнаженнымъ мечомъ въ рукѣ (см. рис. рядомъ). Фигура великолѣпно посажена въ сѣдлѣ; глядящее изъ боевыхъ доспѣховъ лицо дышетъ жизнью и энергіей. Авторъ этого произведенія неизвѣстенъ. Изъ другихъ памятниковъ Скалигеровъ, монументъ Мастино II (1353 г.), также увѣнчанный конной статуей умершаго, представляетъ вполнѣ свободно стоящее сооруженіе; но кромѣ него слѣдуетъ отмѣтить еще самый богатый и пышный, а именно, Кансиньоріо делла-Гранде (1374 г.). Принадлежность его Бонино да-Кампіоне доказыватся подписью. Подлѣ шестиугольнаго роскошнаго готическаго балдахина, возвышающагося надъ саркофагомъ съ лежащей на немъ фигурой умершаго, поднимаются еще шесть особыхъ угловыхъ балдахиновъ, подъ которыми помѣщены статуи. Изъ конечностей ихъ фронтоновъ и фіаловъ выростаетъ постаментъ съ конной статуей. Скульптурный стиль, самъ по себѣ, нѣсколько поверхностенъ, не отличается гибкостью и слабъ. Въ цѣломъ, эти памятники Скалигеровъ, выдержанные въ пропорціяхъ итальянской готики, при всемъ богатствѣ архитектуры, даютъ впечатлѣніе спокойнаго и увѣреннаго въ себѣ искусства.

Памятникъ Кангранде-делла-Скала въ Веронѣ. По А. Г. Мейеру.

Тѣмъ, чѣмъ Кампіонези были для Милана, Бергамо, Монцы и Ве-

роны, для Венеціанской области, какъ указалъ Бискаро, были уже вполнѣ принадлежащіе XV столѣтію Санти, мастера гробницъ фамиліи Каррара въ церкви августинцевъ („Эремитани"), въ Падуѣ, братьевъ Массенье, на дѣятельности которыхъ мы должны остановиться нѣсколько ближе, и Буони.

Для произведеній, возникшихъ въ это время въ венеціанской области, не столько можетъ быть доказано, сколько чувствуется, что и здѣсь возбудителемъ новой жизни явился пизанскій стиль. Посредникомъ въ этомъ отношеніи между Пизой и сѣверомъ можно считать самого Джованни Пизано, работавшаго, если не въ Венеціи, что не доказано, то, по крайней мѣрѣ, въ Падуѣ, для церкви Санта-Маріа-делль-Арена (см. выше, стр. 475). Въ городѣ св. Марка византійскія художественныя воззрѣнія пустили болѣе глубокіе корни, чѣмъ въ средней Италіи и въ Ломбардіи, и лишь постепенно скульптуры, которыми продолжала украшаться церковь св. Марка, становятся „романскими" и „готическими", не утрачивая, однако, подъ вліяніемъ свойственнаго тосканской пластикѣ драматизма, своего внутренняго равновѣсія и внѣшняго спокойствія.

Лишь въ два послѣднія десятилѣтія XIV столѣтія законченный, мягкій стиль венеціанской школы находитъ свое выраженіе въ произведеніяхъ братьевъ Якобелло и Пьерпаоло делле-Массенье. Первая ихъ работа — большой мраморный алтарь 1388 г. въ церкви Санъ-Франческо, въ Болоньѣ. Красивѣе группы небеснаго Коронованія Богородицы, вѣнчающаго этотъ алтарь, это время не произвело ничего.

Въ Венеціи братьями Массенье исполнены въ 1394 г. статуи апостоловъ, Маріи и св. Марка, на алтарной преградѣ церкви св. Марка, полныя достоинства, свободныя и законченныя фигуры; къ нимъ близки по стилю статуи на преградахъ двухъ боковыхъ нефовъ. Около 1399 г. оба брата работали еще въ миланскомъ соборѣ. Замыслу Пьерпаоло принадлежитъ большое, богатое готическое южное окно дворца Дожей въ Венеціи, возникшее вскорѣ послѣ 1400. Сыномъ Джакомо, Пьеро, исполнена, напримѣръ, послѣ 1386 г. гробница Якопо Кавалли въ церкви Санъ-Джованни-е-Паоло, въ Венеціи. Въ общемъ, этотъ нѣжный готическій стиль образуетъ въ Венеціи переходъ къ пластикѣ XV столѣтія, и продолжаетъ еще жить даже въ венеціанскомъ „раннемъ ренессансѣ".

B. Верхне-итальянская живопись съ 1250 по 1400 г.

Движеніе, созданное тосканской живописью этой эпохи, не ограничилось предѣлами Тосканы, а захватило всю сѣверную Италію. Правда, написанныя Джотто въ залѣ для празднествъ палаццо Аццо Висконти, въ Миланѣ, фигуры героевъ не сохранились, но его пребываніе въ Равеннѣ (стр. 486) оставило слѣды, видимые и понынѣ, а падуанская церковь „Арены" сіяетъ вѣчно юной красотой, какъ главное произве-

деніе великаго флорентійца. Неудивительно, поэтому, что Джотто создалъ школу и въ верхней Италіи, что кромѣ Венеціи и здѣсь, въ XIV столѣтіи, общественныя зданія украшались фресками болѣе или менѣе джоттовскаго направленія. Правда, джоттовскій стиль сталкивался здѣсь повсюду съ мѣстнымъ художественнымъ развитіемъ, преслѣдовавшимъ тѣ же цѣли, что и тосканская живопись. Но въ общемъ, „готическая" живописная школа верхней Италіи сама произвела столь мало выдающагося, что мы можемъ лишь самымъ бѣглымъ взглядомъ окинуть ея развитіе..

Въ Романьѣ, гдѣ врожденная мягкость манеры стремилась закалиться на джоттовскихъ образцахъ, исходной точкой стилистическаго развитія былъ, какъ доказалъ Брахъ, Римини. Это развитіе можно прослѣдить, начиная съ написанной въ 1307 г. на золотомъ фонѣ, въ желтыхъ (т. е. золотыхъ) одеждахъ и свѣтло-синемъ покрывалѣ, Мадонны Джуліано да-Римини въ соборѣ Урбаніи, и кончая новозавѣтными фресками 1407 г. въ церкви Сантъ-Антоніо-Абате, въ Феррарѣ. На время между этими двумя датами приходятся фрески на сюжеты ветхаго и новаго Завѣтовъ, въ церкви Богоматери, въ Помпозѣ, и въ небольшой церкви въ Мецператѣ, близъ Болоньи. Эти фрески отчасти могутъ быть сопоставлены, какъ современныя, со станковыми картинами, однако, лишь предполагаемыми, мастеровъ болонской школы: Якопо дельи-Аванци, Симоне деи-Крочифисси, Витале ди-Болонья, Якопо ди-Паоло и др.

Немногимъ значительнѣе были современные имъ живописцы Тревизо, изъ которыхъ намъ знакомъ уже (стр. 442) Томмазо де-Мутина (да-Модена), авторъ портретовъ доминиканцевъ въ Санъ-Николо, въ Тревизо, работавшій въ Прагѣ въ замкѣ Карлштейнъ, въ Богеміи. Болѣе оригинальны, въ предѣлахъ византійской манеры, венеціанскіе художники; таковы: Паоло Венеціано, изъ произведеній котораго, кромѣ нѣкоторыхъ картинъ съ его подписью, въ его родномъ городѣ, насъ особенно занимаетъ „Паденіе язычества" 1351 г. въ штутгартской галлереѣ; Лоренцо Венеціано, одна Мадонна котораго находится въ Луврѣ, въ Парижѣ; Никколо Семетиколо, лучшая картина котораго, „Коронованіе Богородицы" 1367 г., въ соборѣ Падуи, уже полна внутренней жизни, но совсѣмъ въ другомъ родѣ, чѣмъ джоттовская живопись. Въ какомъ застывшемъ византійскомъ пошибѣ, на ряду съ этимъ, продолжали работать въ Венеціи мозаичисты, показываютъ, напримѣръ, мозаики крестильной капеллы церкви Санъ-Марко.

Исключенія, на которыхъ стоитъ остановиться дольше, можно найти въ Веронѣ и Падуѣ. Въ Веронѣ, за первымъ извѣстнымъ по имени живописцемъ Туроне, котораго образъ (1360 г.) Пресв. Троицы, теплый по колориту, въ веронской пинакотекѣ, не имѣетъ еще ни одной джоттовской черты, слѣдуетъ великій Альтикіеро да-Цевіо. Въ самой Веронѣ ему съ достовѣрностью можетъ быть приписана только возникшая послѣ 1390 г. фреска въ усыпальницѣ фамиліи Ка-

http://luck.kiev.ua/

валли, въ церкви Санта-Анастазія, изображающая Фредерико Кавалли съ семьей, преклоняющаго колѣна передъ Мадонной. Главнымъ полемъ его дѣятельности была Падуя, гдѣ, какъ ранѣе, въ Веронѣ, его сотрудникомъ называютъ нѣкоего Аванцо, который, повидимому, не имѣетъ ничего общаго съ вышеупомянутымъ слабымъ болонцемъ Якопо делли-Аванци. Исторія искусства, со временъ Эрнста Ферстера, неоднократно и подробно занималась отношеніями Альтикіеро къ этому Аванцо, бывшему, какъ можно думать, его ученикомъ, и ихъ совмѣстной дѣятельностью въ Падуѣ. Послѣдними изслѣдованіями этихъ, вновь всплывшихъ на поверхность спорныхъ вопросовъ мы обязаны Юліусу фонъ-Шлоссеру и Полю Шубрингу. Вопросъ касается главнымъ образомъ двухъ большихъ фресковыхъ росписей, которыя, несмотря на близость ихъ стиля къ школѣ Джотто, идутъ дальше и вступаютъ на новые, самостоятельные пути. Болѣе ранняя изъ этихъ росписей, возникшая въ 1376—77 г., украшаетъ капеллу Санъ-Феличе, въ церкви св. Антонія, патрона Падуи. Она изображаетъ, на широкой задней стѣнѣ, кромѣ Распятія, главнымъ образомъ, рядъ событій изъ жизни апостола Іакова старшаго. Характеръ лицъ здѣсь болѣе рѣзокъ, чѣмъ у Джотто, дѣйствіе развивается съ большимъ реализмомъ, отдѣльныя группы уже не распредѣляются равномѣрно, по монументальнымъ линіямъ композиціи. Равнымъ образомъ, зданія и ландшафтъ изображены болѣе правдоподобно, и даже мѣстами замѣтно извѣстное наблюденіе воздушнаго пространства, выражающееся въ измѣненіи тоновъ для выраженія различной глубины воздуха. Вторая роспись, исполненная въ 1377—79 г., находится въ капеллѣ св. Георгія, подлѣ церкви Сантъ-Антоніо. Большія фрески (числомъ 21) представляютъ юность Спасителя, Распятіе, небесное коронованіе Богородицы, а также житіе св. Екатерины, св. Георгія и св. Лючіи. Джоттовское благородство композицій соединяется здѣсь еще явственнѣе, чѣмъ въ первомъ циклѣ фресокъ, съ новой художественной правдой: величина фигуръ измѣняется болѣе правильно въ зависимости отъ ихъ перспективнаго удаленія, нагое тѣло болѣе тщательно моделлировано свѣтотѣнью, а значительное увеличеніе числа красокъ даетъ возможность достигать неизвѣстныхъ ранѣе оттѣнковъ. Относительно принадлежности названныхъ фресокъ Альтикіеро и Аванцо, или ихъ товарищамъ, мнѣнія сильно расходятся. Для ряда картинъ въ капеллѣ Санъ-Феличе можетъ быть документально доказано авторство Альтикіеро; картины изъ жизни св. Лючія подписаны именемъ Аванцо. Главнымъ произведеніемъ Альтикіеро справедливо считается большое Распятіе въ капеллѣ Санъ Феличе. Имъ несомнѣнно написанъ также рядъ фресокъ изъ жизни св. Георгія въ капеллѣ его имени, тогда какъ Аванцо, кромѣ цикла св. Лючіи и нѣкоторыхъ картинъ изъ жизни св. Георгія, принадлежитъ, вѣроятно, еще „Битва при Клавиго", въ капеллѣ Санъ-Феличе.

Въ самой Падуѣ, въ качествѣ ученика Джотто, упоминается Гваренто, дѣятельность котораго приходится на періодъ времени между

http://luci.kiev.ua/

1338 и 1378 гг. Его именемъ подписано Распятіе бассанской пинакотеки, отличающееся большимъ внутреннимъ оживленіемъ. Въ Падуѣ сохранились остатки фресокъ его кисти, руководствуясь которыми, Шубрингъ считаетъ возможнымъ разсматривать его стиль, какъ промежуточное звено между стилемъ Джотто и Альтикіеро, и считать, поэтому, искусство обоихъ веронцевъ падуанскимъ.

Отыскивать слѣды древнѣйшей верхне-итальянской живописи на стеклѣ, подробнѣе останавливаться на мозаикахъ этого времени въ церкви св. Марка, въ Венеціи, для насъ не представляетъ важности. Напротивъ, верхне-итальянская миніатюрная живопись XIV столѣтія довольно поучительна. Рядъ миніатюръ „Книги Бытія“ въ музеѣ Ровиго показываетъ, какъ съ средины этого столѣтія постепенно улучшилась передача глубины пространства заднихъ плановъ. Миніатюры хранящейся въ вѣнскомъ художественно-историческомъ музеѣ домашней книги фамиліи Черрути XIV столѣтія, „веронской естественной исторіи въ картинахъ“, которой Шлоссеръ воспользовался для своихъ солидныхъ изслѣдованій придворнаго искусства XIV столѣтія, уже вполнѣ стоятъ на почвѣ свѣжаго наблюденія природы, начавшагося въ Веронѣ въ концѣ этого столѣтія. Достаточно взглянуть, какъ выразительно представлено дѣйствіе сѣвернаго вѣтра на деревья и людей (см. рис. на этой стр.) на одной изъ миніатюръ этой рукописи. Подобно фрескамъ Альтикіеро и Аванцо въ Падуѣ, оказавшимъ, быть можетъ, также вліяніе на стиль фресокъ Антоніо Венеціано въ пизанскомъ Кампо-Санто (стр. 499), миніатюры этого рода позволяютъ предчувствовать ту важную роль, которая была суждена верхне-итальянской живописи. Именно, въ этихъ произведеніяхъ чувствуется вѣяніе новаго времени.

Дѣйствіе сѣвернаго вѣтра. Миніатюра изъ домашней книги Черрути въ художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ. По Ю. фонъ Шлоссеру.

3. Искусство Рима и нижней Италіи съ 1250 до 1400 г.

А. Римская и нижне-итальянская архитектура съ 1250 до 1400 г.

Римъ, „Глава міра“, въ это время былъ покинутъ своимъ геніемъ и бѣденъ искусствомъ. Знатные роды, въ борьбѣ между собою, съ наро-

http://kiev.ua/

домъ и папствомъ, воздвигали себѣ, пользуясь, въ качествѣ строительнаго матеріала развалинами императорскаго Рима, свои угрюмые и суровые дома-цитадели, башни которыхъ на далекое разстояніе господствовали надъ пустынными окрестностями. Папы ужъ не могли болѣе жить въ своемъ собственномъ городѣ. Въ продолженіе ихъ авиньонскаго „изгнанія", съ 1309 по 1376 г., искусства въ Римѣ находились въ полномъ пренебреженіи. Даже вѣнчаніе Петрарки въ Капитоліи (въ 1341 г.) было лишь преходящей игрой съ лаврами. Лишь малая архитектура Косматовъ (стр. 183), изъ числа которыхъ потомки мастера Лаврентія жили и работали еще въ XIV столѣтіи, и во второй половинѣ XIII столѣтія, заслуживаетъ признанія, какъ особая художественная спеціальность Рима. Что Косматы въ это время умѣли пользоваться лишь наиболѣе показными готическими формами, облекая въ нихъ свои сооруженія, показываетъ, напримѣръ, выстроенная Космой II, изъ фамиліи Лаврентія, при папѣ Николаѣ III (въ 1378 г.) домовая папская капелла (Sancta Sanctorum) въ Латеранѣ; 55 витыхъ колоннъ со стрѣльчатыми арочными фронтонами расчленяютъ стѣны, расписанныя фресками, и только окна, раздѣланныя въ видѣ листа клевера, говорятъ о „переходномъ стилѣ". Единственная, дѣйствительно, готическая постройка Рима, доминиканская церковь Санта-Марія-сопра-Минерва (строившаяся съ 1280 г.), сооружена, можно думать, мастерами флорентійской Санта-Марія-новелла, монахами Фра-Систо и Фра-Ристоро (стр. 463). Сводчатый трехнефный продольный корпусъ превращенъ въ пятинефный посредствомъ рядовъ боковыхъ капеллъ съ полукруглыми арками. Капеллы хора, изъ которыхъ средняя оканчивается полукруглой выдающейся абсидой, и здѣсь занимаютъ всю ширину трансепта. Но все же съ Косматами соперничали въ Римѣ флорентійскіе мастера, и на ихъ же собственной почвѣ. Великій Арнольфо-ди-Камбіо (стр. 465) выполнилъ въ 1283 г. главный алтарь церкви св. Цециліи за Тибромъ, а въ 1285 г. алтарь Санъ Паоло-фуори-ле-мура съ тѣми колоссальными готическими киворіями, которые своими размѣрами и роскошью подавляютъ все остальное внутреннее убранство. Въ 1315 г. Косматъ Теодатъ украсилъ подобнымъ же пышнымъ киворіемъ церковь Санта-Марія-инъ-Космединъ.

Къ югу отъ албанскихъ горъ ранне-бургундская цистерціанская готика, какъ мы видѣли (стр. 461), уже давно нашла себѣ второе отечество; типъ церкви аббатства Фоссануова нашелъ примѣненіе во многочисленныхъ церквахъ на пространствѣ отъ Тирренскаго до Адріатическаго моря, а въ отдѣльныхъ случаяхъ проникалъ даже въ глубь Калабріи (Козенца).

Бургундскія готическія формы, занесенныя крестоносцами въ византійско-сарацино-норманскую нижнюю Италію на пути въ Святую Землю, а также, какъ доказалъ Дегіо, и на обратномъ пути оттуда, удержались

http://luc.kiev.ua/

и во время владычества Гогенштауфеновъ, сообщая воздвигнутымъ здѣсь при Фридрихѣ II церквамъ и замкамъ свой стиль и свое изящество. Самъ Фридрихъ II строилъ преимущественно замки. Изъ нихъ знаменитъ Кастель-дель-монте, величественный, воздвигнутый около 1240 г. на высокой скалѣ, къ югу отъ города Андріи, замокъ. Исторію его постройки можно найти въ сочиненіяхъ Берто, Берниха, Рокки и Шубринга. Онъ образуетъ огромный, обставленный башнями восьмиугольникъ. Внутри готическіе реберные своды поднимаются частью надъ коринѳскими пилястрами, частью надъ пучковыми (тройными) столбами съ почковыми капителями. Готическія мраморныя окна богато изукрашены, при чемъ строгій вкусъ сочетается съ богатствомъ формъ. Вліяніе французско-бургундскаго искусства здѣсь не подлежитъ сомнѣнію.

Вскорѣ затѣмъ, французы, во главѣ съ анжуйской династіей, пришли въ нижнюю Италію въ качествѣ завоевателей. Неаполь, который Карлъ I уже въ 1265 г. сдѣлалъ своей резиденціей, быстро занялъ первое мѣсто среди нижне-итальянскихъ городовъ. Многочисленныя постройки, церкви и замки, стали воздвигаться въ столицѣ королевства и во всей странѣ. Мастеровъ для нихъ цари анжуйской династіи выписывали изъ южной Франціи. „Такимъ образомъ", говоритъ Дегіо, „непосредственно вслѣдъ за гогенштауфенской ранней готикой, здѣсь появилась разложившаяся и упрощенная поздняя готика". Изъ неаполитанскихъ церквей, по большей части перестроенныхъ въ стилѣ барокко, Санъ-Лоренцо (1266—1324) имѣетъ хоровой обходъ съ вѣнцомъ капеллъ; Санта-Кіара (1310—40) представляетъ въ сущности однонефную церковь, но съ боковыми рядами капеллъ, а ея своды были позже замѣнены плоскимъ потолкомъ.

Францисканскія и доминиканскія церкви не оказали въ нижней Италіи на развитіе готическаго стиля подобнаго же вліянія, какъ въ верхней Италіи. Церковь Санъ-Франческо, въ Палермо (1277 г.), наполовину еще романская. Чистая готика въ разсматриваемую эпоху еще совершенно не проникла въ Сицилію. Стрѣльчатую арку сициліанское зодчество, правда, уже давно примѣняло у себя, перенявъ ее отъ арабовъ, въ общемъ же, войны съ Неаполемъ настолько истощили силы Сициліи въ XIV столѣтіи, что новый стиль еще не могъ въ это время получить здѣсь значительнаго развитія.

Б. Римская и нижне-итальянская пластика съ 1250 до 1400 г.

Въ Римѣ, вслѣдствіе неблагопріятныхъ внѣшнихъ обстоятельствъ, въ области пластики также не замѣчается настоящихъ успѣховъ. Скульптуры уже названныхъ нами (стр. 515) киворіевъ флорентійца Арнольфо-ди-Камбіо выполнены въ стилѣ школы Николая Пизанскаго. На ряду съ этимъ, богатое по краскамъ искусство Косматовъ, постройки которыхъ, попрежнему, украшались мозаиками и разноцвѣтными камнями,

http://ldci.kiev.ua/

примѣнялось теперь въ широкихъ размѣрахъ преимущественно въ надгробной пластикѣ. Въ концѣ XIV столѣтія выдаются гробницы Космата Іоанна. Замѣчательна также вдѣланная въ стѣну гробница епископа Дуранда (Дуранте) 1296 г., въ церкви Санта-Маріа-сопра-Минерва (см. рис. рядомъ). Лежащая фигура епископа надѣлена уже чертами сходства; фигуры ангеловъ, поднимающихъ завѣсу, замѣчательны по своей чисто готической прелести, а написанная въ нишѣ Мадонна еще сохраняетъ черты стараго римскаго величаваго стиля. Еще естественнѣе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе стильно исполненъ Іоанномъ надгробный памятникъ (1299 г.) кардинала Гонсальво, въ церкви Санта-Маріа-маджоре. Что при случаѣ римскіе скульпторы приглашались и въ другіе города, доказываетъ великолѣпная лежачая статуя Беато Симоне, въ церкви Санъ-Симоне-гранде, въ Венеціи (1317 г.); подпись изваявшаго ее мастера читается: Marcus Romanus (Маркъ, римлянинъ). Полный достоинства стиль этой статуи позволяетъ предположить, что римское искусство, если бы ему не положило внезапный конецъ изгнаніе папъ, могло бы собственными силами достигнуть значительныхъ успѣховъ.

Стѣнная гробница епископа Дуранда въ ц. С.-Маріа сопра-Минерва въ Римѣ, работы Іоанна Космата. По фотогр. бр. Алинари въ Римѣ.

Въ нижней Италіи, въ пластикѣ, какъ и въ архитектурѣ, различные стили скрещиваются между собой. Античено-византійское направленіе эпохи Гогенштауфеновъ (стр. 176) продолжаетъ жить здѣсь до самаго конца XIII столѣтія. Слѣдующая этому старому направленію, пластика церковныхъ каѳедръ, если не по богатству своихъ скульптуръ, то по стильности почти равняется тосканской. Одно изъ красивыхъ произведеній этого рода, каѳедра въ церкви въ Сессѣ, возникло въ 1260 году, т. е.

http://lucl.kiev.ua/

одновременно съ каѳедрой Николая Пизанскаго въ крещальнѣ Пизы. Каѳедра въ соборѣ Равелло, съ ея шестью колоннами, стоящими на львахъ, исполнена въ 1272 г. Баллюстрада ея украшена мозаикой. Женскій бюстъ въ натуральную величину на сосѣдней дверной аркѣ (какъ предполагаютъ, здѣсь изображена Сигильгаита Руфоло), по классической чистотѣ стиля ближе къ антику, чѣмъ любое изъ произведеній Николая Пизанскаго.

Французская готика, несмотря на то, что французскіе мастера неоднократно призывались въ нижнюю Италію королями анжуйской династіи, оставила въ скульптурѣ этихъ мѣстностей лишь незначительные слѣды. Чисто французское изящество имѣетъ надгробный памятникъ Филиппа Смѣлаго и его супруги Изабеллы Арагонской, въ церкви Козенцы. Напротивъ, тосканскій стиль пизанцевъ разлился сильнымъ, хотя не особенно широкимъ потокомъ по нижней Италіи; мы даже въ состояніи, руководствуясь изысканіями Фраскетти, распознать въ нижне-итальянской пластикѣ два теченія: сіенское и флорентійское. Изъ сіенскихъ мастеровъ, работавшихъ въ нижней Италіи, наиболѣе выдающійся былъ Тино-ди-Камаино (стр. 478), прибывшій въ 1325 г. въ Неаполь, гдѣ онъ и умеръ въ 1337 г. Вмѣстѣ съ неаполитанцемъ Галлардомъ Примаріемъ (ум. въ 1348 г.) онъ исполнилъ прежде всего гробницу супруги Карла II Маріи Венгерской (ум. въ 1323 г.), въ церкви Санта-Марія-донна-регина, а затѣмъ, въ усыпальницѣ анжуйскаго дома, въ церкви Санта Кіара, гробницы герцога Калабріи Карла Славнаго (ум. въ 1328 г.) и его супруги Маріи Валуа (ум. въ 1331 г.). Эти произведенія, возникшія въ 1331 и 1333 гг., своей роскошной архитектурой и статуями „добродѣтелей“, поддерживающими ихъ верхнія части, напоминаютъ подобныя же средне- и верхне-итальянскія надгробныя сооруженія, но ихъ пышныя, нѣсколько тяжелыя по стилю скульптуры ниже произведеній тосканскаго искусства того времени, хотя и являются лучшими изъ всего, что создано Тино.

Флорентійская вѣтвь тосканскаго искусства представлена въ церкви Санта Кіара произведеніями братьевъ Пачо и Джованни Бертини изъ Флоренціи. Ихъ достовѣрное главное произведеніе — знаменитый надгробный памятникъ Короля Роберта Мудраго (ум. въ 1343 г.). Архитектура его характерна для всего этого рода сооруженій. Пилястры украшены аллегорическими фигурами, на саркофагѣ покоится фигура усопшаго короля, передъ которой граціозные ангелы отдергиваютъ завѣсу; въ верхней нишѣ балдахина, осѣняющаго саркофагъ, король изображенъ вторично, сидящимъ на тронѣ, а надъ нимъ въ самомъ верху помѣщены статуи Мадонны, св. Франциска и св. Клары. Великолѣпіе архитектуры и здѣсь заставляетъ позабыть о недостаткахъ исполненія. Пошибъ того же мастера можно узнать въ одиннадцати рельефахъ житія св. Клары, на трибунѣ для органа въ той же церкви; эти рельефы ясно показываютъ свое прямое происхожденіе изъ школы Николая Пизанскаго.

http://luck.kiev.ua/

В. Римская и нижне-итальянская живопись съ 1250 до 1400 г.

Художественный подъемъ, начавшійся все же въ концѣ XIII столѣтія на берегахъ Тибра, съ тѣмъ, чтобы въ началѣ слѣдующаго вѣка, послѣ переселенія папъ въ Авиньонъ, уступить мѣсто полному упадку, нигдѣ не обнаруживается съ такой ясностью, какъ въ живописи. Правда, не считая незначительнаго художника Конксола, работавшаго въ Субіако, съ этимъ подъемомъ связываются всего четыре имени: Якопо Торрити, Филиппа Руссути, Космата Іоанна и Пьетро Каваллини. Равнымъ образомъ, число ихъ работъ, дошедшихъ до насъ, невелико, но эти работы, среди которыхъ мозаики, по старой римской традиціи, попрежнему занимаютъ главное мѣсто, отражаютъ крупные успѣхи, сдѣланные римской школой, и заставляютъ пожалѣть, что римское „изгнаніе" прервало ея дальнѣйшее развитіе. Отъ древне-христіанскаго искусства, великолѣпныя церковныя мозаики котораго на виду у всѣхъ, и ни мало не утратили своего торжественнаго величія, эта римская живопись сохранила извѣстное величіе стиля, которому могли учиться и, дѣйствительно, учились сами тосканцы. Мы знаемъ, что какъ разъ въ годы расцвѣта римской живописи, Джотто и Чимабуэ посѣтили Римъ, да и, наконецъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, римляне этой школы, въ періодъ рожденія новаго тосканскаго искусства, работали бокъ-о-бокъ съ ними въ Ассизи.

Якопо Торрити принадлежатъ двѣ большія мозаики въ абсидахъ церкви Санъ-Джованни-инъ-Латерано и въ Санта Марія-маджоре, послѣднія большія произведенія въ этомъ родѣ, которыя можетъ отмѣтить исторія искусства. Латеранская мозаика, надъ которой совмѣстно съ Торрити работалъ, какъ явствуетъ изъ подписи, Якопо-ди-Камерино, возникла около 1291 г. Посреди древне-христіанскихъ изображеній Богоматери, Іоанна Крестителя и апостоловъ Торрити помѣстилъ значительно меньшія фигуры св. Франциска и св. Антонія; еще въ меньшихъ размѣрахъ изображенъ колѣнопреклоненный у ногъ Богоматери папа Николай IV, а внизу мы видимъ двѣ совсѣмъ маленькія фигурки колѣнопреклоненныхъ художниковъ. Фигуры еще неподвижны, ихъ различная величина производитъ антихудожественное впечатлѣніе, но золотой фонъ гармонично объединяетъ всѣ части композиціи. Много значительнѣе и самостоятельнѣе мозаика Торрити въ абсидной нишѣ Санта-Маріа-маджоре, представляющая небесное коронованіе Богородицы и оконченная имъ въ 1296 г. Посерединѣ сидятъ на тронѣ Спаситель и Богоматерь, но послѣдняя изображена не сбоку, какъ на мозаикѣ въ Санта-Марія-инъ-Трастевере (стр. 185), а занимаетъ равное положеніе съ Сыномъ, рядомъ съ нимъ. Въ то время какъ типы находящихся по сторонамъ апостоловъ здѣсь, какъ и въ Латеранѣ, указываютъ на изученіе византійскаго стиля, Христосъ и Марія у Торрити стоятъ уже ближе къ новому, римскому стилю.

http://luckiev.ua/

Близко родственны, но слабѣе по исполненію, мозаики Филиппо Руссути въ верхнемъ поясѣ фасада Санта-Марія-маджоре. И тутъ римскія черты спорятъ съ византійскими переживаніями. Затѣмъ слѣдуютъ выполненныя между 1296 и 1299 гг. мозаичныя Мадонны Космата Іоанна, находящіяся въ нишахъ его знаменитыхъ надгробныхъ памятниковъ въ Санта-Марія-сопра-Минерва, и въ Санта-Марія-маджоре (стр. 517). Представляется спорнымъ, возникло ли то новое, свѣжее, искреннее, что мы видимъ въ этихъ Мадоннахъ, уже подъ вліяніемъ Джотто, или, наоборотъ, онѣ сами оказали свою долю вліянія на его стиль. Мы болѣе, чѣмъ другіе историки искусства, вѣримъ въ параллельныя теченія, пробивающіяся одновременно въ различныхъ мѣстностяхъ, когда для нихъ наступаетъ время. Мы не видимъ необходимости допускать для этихъ мозаикъ непосредственную связь ихъ со школой Джотто.

Главнымъ римскимъ мастеромъ этого времени, какъ показываютъ въ особенности открытія и изслѣдованія Германина, былъ Пьетро Каваллини. Вазари, не колеблясь, называетъ его ученикомъ Джотто. Максъ Циммерманъ полагалъ, что его главное произведеніе, шесть большихъ на золотыхъ фонахъ мозаичныхъ изображеній изъ жизни Богоматери въ нижнемъ фризѣ алтарной ниши церкви Санта-Марія-инъ-Трастевере, въ Римѣ (1291 г.), были выполнены по картонамъ Джотто. Но въ послѣднее время стараются поставить обоихъ художниковъ въ обратныя отношенія и сдѣлать изъ Джотто если не ученика, то, по крайней мѣрѣ, послѣдователя Каваллини. Вѣроятнѣе, что въ различіяхъ, замѣчаемыхъ въ ихъ стилѣ, выразилась только самостоятельность, съ которой они направлялись къ одинаковымъ цѣлямъ, независимо другъ отъ друга. Общей цѣлью было освобожденіе отъ византійской традиціи. Но искусство Каваллини спокойнѣе и безстрастнѣе, чѣмъ полное драматизма и жизни искусство Джотто. Названныя ранѣе мозаики на золотыхъ фонахъ Каваллини, въ Санта-Марія-инъ-Трастевере, по наглядности, правда, не уступаютъ джоттовскимъ. Но на всѣхъ ихъ отдѣльныхъ фигурахъ лежитъ печать извѣстнаго равнодушія и холодности, столь чуждыхъ Джотто, равно какъ и типы не совсѣмъ джоттовскіе: они скучнѣе, несмотря на болѣе открытыя и классически-правильныя черты. Второе важнѣйшее произведеніе Каваллини — вновь открытыя фрески въ церкви Санта-Чечилія-инъ-Трастевере. Среди нихъ „Страшный Судъ" 1293 г., повидимому, дѣйствительно, оказалъ вліяніе на „Страшный Судъ" Джотто въ Падуѣ. Во всякомъ случаѣ, Каваллини былъ дѣятельнымъ, даровитымъ и вліятельнымъ художникомъ. Искусство его, по справедливости, считается посредствующимъ звеномъ между римской и тосканской живописью.

Въ Неаполѣ, несмотря на то, что Каваллини работалъ здѣсь въ 1308 г., а Джотто въ 1330—32 гг., сіенское вліяніе, какъ все яснѣе обнаруживается изъ изслѣдованій Берто, Шубринга и другихъ, съ самаго

http://luceum.kiev.ua/

начала преобладало надъ римскимъ и флорентійскимъ. Надо принять въ соображеніе и то, что государи анжуйской династіи, утвердившейся въ Неаполѣ съ 1265 г., сознательно покровительствовали здѣсь модному въ то время западному искусству, въ противовѣсъ византійскому, сарацинскому и даже искусству Гогенштауфеновъ южной Италіи. Въ то время, какъ остальная нижняя Италія продолжала еще работать въ духѣ византійскаго воображенія и формъ въ XIV столѣтіи, столица королевства обѣихъ Сицилій, стоящая у Везувія, открыла свои ворота французскому и тосканскому искусству. Старые неаполитанскіе ученые, во главѣ съ Доминичи, украсили нижне-итальянскую исторію искусства этого времени цѣлымъ рядомъ именъ живописцевъ, по большей части легендарныхъ. Единственный извѣстный намъ по своимъ произведеніямъ неаполитанскій живописецъ этого времени Робертъ де-Одеризіо, который на своемъ Распятіи, въ церкви Санъ-Франческо въ Эболи, самъ подписался „de Neapoli“. По стилю, этотъ патетическій, написанный на золотомъ фонѣ, образъ восходитъ къ сіенской школѣ. Беренсонъ считаетъ возможнымъ, что Робертъ де-Одеризіо былъ ученикомъ Симоне Мартини.

Часть потолочной фрески, представляющей „Таинство брака“, въ церкви Инкоронаты въ Неаполѣ. По П. Шубрингу.

Самъ Симоне Мартини написалъ въ 1317 г. въ церкви Санъ Лоренцо, въ Неаполѣ, „Коронованіе Короля Роберта“ (стр. 494). Вліяніе утонченнаго искусства этого мастера замѣтно въ открытой и изданной Берто фресковой росписи церкви Санта-Маріа-ди-донна-реджина, возникшей, по всей вѣроятности, до 1330 г. Когда, затѣмъ, Джотто выполнялъ въ Неаполѣ свои три большія серіи фресокъ (стр. 486), его мощный стиль не остался безъ вліянія также на неаполитанскую миніатюрную живопись, и въ ея области, какъ показалъ графъ Эрбахъ, во второй половинѣ XIV столѣтія, появляются новыя свѣжія струи. Знаменитыя, возникшія въ 1352 г., фрески въ церкви Санта-Маріа-делль-Инкороната, въ Неаполѣ, ранѣе ошибочно приписанныя самому Джотто, имѣютъ въ дѣйствительности скорѣе сіенскій, чѣмъ флорентійскій характеръ. Впрочемъ, и съ произведеніями Роберта де-Одеризіо ихъ роднитъ лишь самое общее сходство стиля. Хотя мы не можемъ связать этихъ фресокъ ни съ однимъ опредѣленнымъ именемъ художника, все же онѣ принадлежатъ къ числу лучшихъ сохранившихся произведеній тосканскаго искусства этого времени. Особенно хорошо сохранились фрески сводовъ, съ грандіозными по своей простотѣ, удивительно ясными и выразительными изображеніями семи таинствъ, съ чертами народной символики тамъ и сямъ, на ряду съ портретами придворныхъ времени жестокой королевы Джованны. Прелестныя женскія фигуры.

съ чистыми, благородными чертами лица, изображаютъ подругъ невѣсты на великолѣпной фрескѣ „Таинство брака“ (см. рис. стр., 521). Написанные подъ стиль цвѣтныхъ рельефовъ нагіе крылатые амуры, держащіе вѣнки, являются на росписныхъ стѣнахъ, какъ отмѣтилъ уже Зигфридъ Веберъ, предвѣстниками возрожденія. Въ противоположность праздничному характеру этой композиціи, „Таинство покаянія“ проникнуто трогающей и мрачной суровостью настроенія: въ церкви, переднія стѣны которой какъ бы сняты и замѣнены тонкими, словно желѣзными колонками, порочная королева стоитъ на колѣняхъ передъ своимъ духовникомъ, лицо котораго выражаетъ страхъ, отвращеніе и гнѣвъ. Снаружи кающіеся грѣшники бичуютъ себя по обнаженнымъ спинамъ.

Въ остальной нижней Италіи, какъ сказано выше, мы вновь находимъ путь къ византійскому искусству. Уже красивая мозаика въ церкви Санта-Реститута, въ Неаполѣ, съ изображеніемъ Богоматери, исполненная въ 1322 г. нѣкимъ Лелломъ, производитъ впечатлѣніе вполнѣ византійской работы. Собственно, только въ одномъ Римѣ мозаичное искусство сумѣло стать выше своего стараго наслѣдія. Въ подобномъ же стилѣ выполнены фрески того же года въ церкви Санта-Марія-дель-Казале у Бриндизи, а фресковая роспись церкви Санъ-Стефано въ Солето, между Лечче и Отранто, доказываетъ, что здѣсь, въ Апуліи, византійская основа, хотя и съ нѣкоторыми самостоятельными особенностями, удерживалась до конца XIV столѣтія.

http://lib.kiev.ua/

IV. Христіанское искусство поздняго средневѣковья на Востокѣ.

1. Поздне-византійское искусство съ 1250 до 1450 г.

Крестоносцы, учреждая въ 1204 г. на берегахъ Босфора свою Латинскую имперію, начали съ того, что опустошили прекрасный „Новый Римъ“ Константина и Юстиніана. Драгоцѣнныя античныя скульптуры были разбиты, переплавлены или расхищены. Церковные купола рушились, а мозаики и фрески превращались въ груды мусора. Когда въ 1261 г. Михаилъ Палеологъ, основатель послѣдней византійской династіи, вновь въѣхалъ побѣдителемъ въ Константинополь, на немъ лежалъ лишь отблескъ былого великолѣпія, и, хотя императоры изъ дома Палеологовъ отличались любовью къ искусству, и вновь отстраивали и возстановляли старое, а по временамъ создавали и новое, византійское искусство въ періодъ ихъ правленія лишь въ области монументальной живописи пережило новый подъемъ, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ шедшій параллельно подъему тосканской стѣнной живописи, если только онъ уже не былъ обусловленъ этимъ послѣднимъ.

Въ Константинополѣ отъ церковныхъ построекъ этого времени почти ничего не уцѣлѣло. Но въ области мозаичной и фресковой живописи, помимо скрытыхъ подъ штукатуркой позднихъ мозаикъ храма св. Софіи, сохранились нѣкоторыя главнѣйшія произведенія вре-

мени Палеологовъ, а именно — мозаики и фрески небольшой церкви Монѐ-тесъ-Хорасъ, образующей теперь притворы Кахріе-Джами (стр. 160). На мозаикѣ надъ входной дверью внѣшняго притвора изображенъ великій канцлеръ Θеодоръ Метохитъ, колѣнопреклоненный передъ сидящимъ на престолѣ Спасителемъ, которому онъ протягиваетъ модель церкви. Такъ какъ мы знаемъ, что это событіе относится къ реставраціи церкви въ началѣ XIV столѣтія, съ другой стороны, прочія мозаики сходны по техникѣ съ этимъ посвятительнымъ изображеніемъ, то тѣмъ

Марія передъ первосвященникомъ. Мозаика въ монастырѣ Кахріе-Джами въ Константинополѣ. По фотографіи Себахъ и Іоайлиръ въ Константинополѣ.

самымъ опредѣляется и время всей росписи. Мозаики внѣшняго притвора изображаютъ событія земной жизни Спасителя, внутренняго — событія изъ жизни Богоматери. Изъ двухъ куполовъ этого внутренняго притвора, одинъ украшенъ погруднымъ мозаичнымъ образомъ Спасителя, другой — такимъ же образомъ Богоматери; ихъ окружаютъ размѣщенныя лучеобразно фигуры предковъ І. Христа; надъ входомъ въ самую церковь сіяетъ погрудный же, и лишь нѣсколько иначе выполненный образъ Христа. Всего красивѣе мозаики со сценами изъ жизни Богоматери, которыя, именно, поэтому нѣкоторыми учеными (Кондаковымъ, Шпрингеромъ) относятся ко времени основанія церкви, т. е. къ XI столѣтію. Но какъ разъ наиболѣе извѣстная изъ нихъ (см. рис. на этой стр.) по своей спокойно и ясно развертывающейся въ пространствѣ

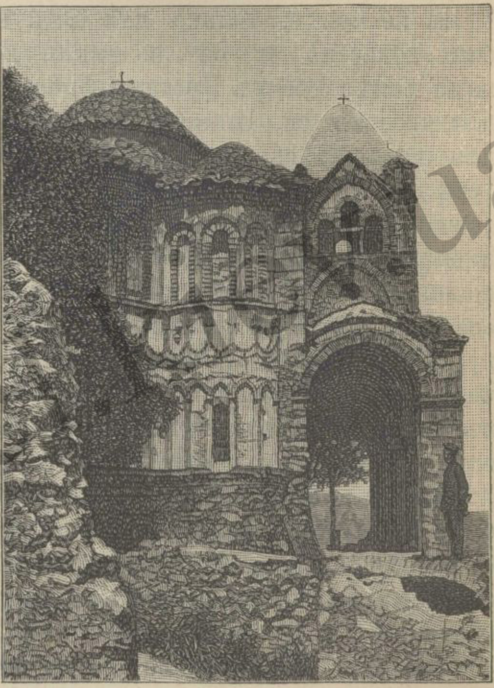
композиціи выходитъ за предѣлы средне-византійскаго искусства, и въ ней чувствуется уже новый духъ времени, воцарившійся въ Италіи, начиная съ послѣдней четверти XIII столѣтія. Здѣсь изображенъ первосвященникъ, передающій Маріи пурпуръ, который достался ей по жребію для пряденія церковной завѣсы, предпочтительно передъ ея подругами. Все изображеніе согрѣто вѣяніемъ внутренней жизни. Въ самой церкви являются уже, вмѣсто мозаикъ, фрески, безусловно болѣе слабаго стиля, относимыя обыкновенно къ XIV столѣтію. Онѣ изображаютъ, между прочимъ, Христа во славѣ, Богоматерь съ Младенцемъ посреди ангеловъ и Страшный Судъ. Имѣя въ виду эти мозаики и фрески, способныя разсѣять всѣ наши предвзятыя мнѣнія относительно неподвижности поздне-византійскаго искусства, авторъ настоящаго сочиненія еще въ 1878 г. предложилъ вопросъ, „не было ли бы въ состояніи византійское искусство, не положи ему внезапный конецъ торжества Ислама, подъ обратнымъ вліяніемъ итальянскаго искусства порвать связи со стариной, лишенной внутренней жизни и вновь вернуться къ большей свободѣ“. Если мы не можемъ доказать подобнаго воздѣйствія монументальнаго искусства Италіи на эти мозаики и фрески, то еще менѣе мы считаемъ обоснованнымъ утверждать, что онѣ сами оказали вліяніе на тосканскій монументальный стиль. Стремленіе къ большей глубинѣ композиціи носилось въ воздухѣ, какъ на востокѣ, такъ и на западѣ отъ Адріатики.

Произведенія византійскаго малаго искусства стоятъ еще на иной почвѣ. Даже станковыя картины на золотыхъ фонахъ, встрѣчающіяся въ христіанскомъ музеѣ Ватикана и въ другихъ собраніяхъ, причемъ часть ихъ съ подписями мастеровъ, знакомятъ насъ съ восточно-христіанскимъ искусствомъ вѣка Палеологовъ не съ лучшей его стороны. Упадокъ еще яснѣе обнаруживается въ одновременныхъ византійскихъ лицевыхъ рукописяхъ, подробно изслѣдованныхъ Кондаковымъ. Вновь произвольно чередуются короткія и длинныя пропорціи тѣла, ошибки въ рисункѣ становятся еще болѣе рѣзкими, выраженіе лицъ все грубѣе и однообразнѣе, моделировка мало-по-малу исчезаетъ. Подобные же недостатки мы находимъ и на рѣзныхъ изъ слоновой кости рельефахъ этой поздней эпохи византійскаго искусства. Останавливаться на нихъ подробнѣе мы не имѣемъ возможности. Когда турки въ 1453 г. водрузили полумѣсяцъ на стѣнахъ древней столицы Византійской имперіи, они докончили дѣло разрушенія, начатое франками. Счастьемъ было еще, что они, обращая церкви въ мечети, замазали штукатуркой мозаики, такъ что представляется возможнымъ ихъ возстановленіе.

Поздне-византійское искусство полуострова Мореи, на которомъ франкское владычество удержалось въ теченіе большей части разсматриваемой эпохи, всего яснѣе выступаетъ передъ нами въ развалинахъ города Мистры (близъ древней Спарты, на склонахъ Тайгета),

http://luci.kiev.ua/

не безъ основанія называемыхъ Стриговскимъ „византійскими Помпеями“. Эти обширныя руины, живописно расположенныя у входа въ долину Эврота, свидѣтельствуютъ о быломъ величіи важнѣйшаго, послѣ вѣка крестовыхъ походовъ, пелопонесскаго города. Нѣкоторыя изъ его церквей, какъ, напримѣръ, соборы Перивлепта, Пантанассы, стоятъ еще и теперь, но большинство разрушено. По общему правилу, церкви Мистры, какъ показалъ Люсьенъ Мапь, еще не удаляются отъ византійской традиціи, а построенная около 1296 г. церковь св. Ѳеодора выстроена еще въ старомъ типѣ массива съ внутренней арочной съ подкосами системой и куполомъ, поперечникъ котораго отвѣчаетъ ширинѣ трехъ восточныхъ абсидъ. Но зато, тѣмъ явственнѣе въ нѣкоторыхъ другихъ церквахъ Мистры обнаруживаются франкскія черты. Въ особенности, основанный въ 1302 г. соборъ Пантанассы, а затѣмъ Панагія, представляютъ своеобразное сочетаніе западной базиликальной формы съ восточной центрально-купольной постройкой. Это — трехнефныя базилики съ развитой пятикупольной системой. Церковь Пантанассы, принадлежащая уже началу XV столѣтія (см. рис. рядомъ), напоминаетъ романскія постройки Франціи, и мѣстами стрѣльчатая арка соперничаетъ съ полукруглой.



Церковь Пантанассы въ Мистрѣ. По Л. Маню.

Поучительны также, правда, сохранившіяся лишь частями, стѣнныя и купольныя росписи церквей Мистры. Фреска здѣсь повсюду предпочитается мозаикѣ. Церковь Перивлепта даетъ нѣкоторое понятіе о живописи Мистры въ XIV столѣтіи, церковь Пантанасса въ XV-мъ. Съ купола Перивлепта все еще взираетъ внизъ погрудный образъ Христа-Вседержителя. Лучшія фрески главнаго нефа изображаютъ Преображеніе Господне и женъ-мироносицъ у гроба. Фонъ синій, тона одеждъ свѣтлые и прозрачные, съ бѣлыми бликами, тѣло моделлировано зеленоватыми тѣнями, сравнительно мягко, а черные контуры выступаютъ еще не такъ сильно. На ряду съ этими фресками стѣнописи церкви Пантанассы, напримѣръ, „Входъ Господень въ Іерусалимъ“ и „Воскрешеніе Лазаря“, представляютъ совершенное паденіе. Фигуры плохо нарисованы, архитектурные задніе планы лишены равновѣсія, а сочетанія

красокъ грубы. Повидимому, подъемъ византійской монументальной живописи длился немногимъ дольше конца XIV столѣтія.

Значительная роль, которую въ церковномъ зодчествѣ этого времени игралъ Трапезунтъ, малоазійскій городъ на берегу Чернаго моря, еще не освѣщена въ достаточной степени. Но зато мы имѣемъ въ книгѣ Брокгауза ясную картину состоянія аѳонскаго искусства. Въ лѣсныхъ монастыряхъ омываемой моремъ Святой горы, въ теченіе всей эпохи Палеологовъ, кипѣла дѣятельная художественная жизнь. Тѣмъ не менѣе, только для пяти изъ церковныхъ построекъ можетъ быть доказано, что онѣ возникли до 1500 г.: кромѣ двухъ названныхъ нами ранѣе (соборъ Протата и церковь монастыря Ватопеда, см. стр. 161) для часовни св. Николая въ Лаврѣ, существовавшей уже въ 1360 г., для часовни св. Георгія въ монастырѣ св. Павла, построенной до 1423 г., и для церкви иверскаго монастыря, реставрированной въ 1492 г. Архитектура этихъ церквей и часовенъ не представляетъ какихъ-либо новыхъ чертъ. Большая часть ихъ интересна по причинѣ украшающей ихъ богатой фресковой живописи, замѣненной въ нѣкоторыхъ особенно важныхъ мѣстахъ мозаикой. Такъ мозаичная техника охотно примѣнялась для изображенія св. патроновъ церквей. Въ значительной части своей и довольно хорошо сохранилась обширная роспись 1312 г., въ церкви монастыря Ватопеда. Именно, здѣсь къ фрескамъ присоединены мозаики, но, на ряду съ подлинными произведеніями XIV столѣтія, вносящими въ византійскую схему и композицію извѣстную свободу движенія, здѣсь попадаются фрески, относящіяся ко времени реставраціи росписи. Въ наибольшемъ числѣ и лучше всего сохранились фрески храмоваго параклиса св. Николая въ Лаврѣ, 1360 г. „Ни одно изображеніе“, говоритъ Брокгаузъ, „не написано на скорую руку, но каждое сочинено и исполнено съ дѣйствительной глубиной, лики святыхъ имѣютъ индивидуальныя черты, и при этомъ отличаются кротостью и благостью выраженія, исчезающей въ болѣе позднее время“. Авторъ этихъ фресокъ, Франгосъ Кателланосъ, былъ родомъ изъ Ѳивъ, но изъ семьи испанскихъ, каталонскихъ выходцевъ. Поэтому, насъ не должно удивлять замѣтное въ его работахъ нѣкоторое родство съ современной ему западной стѣнной живописью. Наконецъ, единственный аѳонскій циклъ фресокъ XVI столѣтія украшаетъ стѣны Георгіевской часовни въ монастырѣ св. Павла. Эти фрески, исполненныя въ 1423 г. византійцемъ Андроникомъ, уже не стоятъ на высотѣ фресокъ Франгоса. Слѣдуетъ отмѣтить, что фресковые живописцы этого времени въ противоположность миніатюристамъ, уже и здѣсь, на Аѳонѣ, были не монахи, а художники по призванію.

Всѣ эти фрески аѳонскихъ церквей, написанныя, по большей части, на синихъ фонахъ, сплошь покрываютъ стѣны и своды. Ихъ обиліе вначалѣ почти приводитъ въ замѣшательство. Тѣмъ не менѣе, ихъ литур-

http://lucl.kiev.ua/

гически-обусловленный выборъ и распредѣленіе остаются тѣ же, что, съ частными отклоненіями, мы могли наблюдать уже въ церкви св. Луки, въ Фокидѣ (стр. 161) и въ церкви монастыря Дафни (стр. 162). Въ парусахъ куполовъ мѣсто композицій, представляющихъ, юность Спасителя, отнынѣ разъ навсегда занимаютъ четыре евангелиста. Успеніе Божіей Матери попрежнему занимаетъ западную стѣну церкви; Воскресеніе Христово все еще изображается, какъ сошествіе во адъ; Троица — подъ видомъ трехъ ангеловъ, являющихся Аврааму. Образы Христа и Богоматери — старые, идеальные типы, съ удлиненными лицами, узкимъ, прямымъ носомъ и маленькимъ ртомъ.

Иконы этого времени встрѣчаются въ аѳонскихъ церквахъ въ значительномъ числѣ, частью на иконостасахъ, частью на стѣнахъ. Древнѣйшія иконы преданіе, какъ и повсюду, приписываетъ евангелисту Лукѣ. Предпочтительно изображаются Христосъ, Богоматерь, архангелы и святой, во имя котораго освящена данная церковь. Ихъ художественно-историческую оцѣнку затрудняетъ, однако, то обстоятельство, что почти всѣ онѣ были переписаны въ позднѣйшее время.

Болѣе основательно могли быть изучены поздне-византійскія лицевыя рукописи Аѳонской горы. Но и въ нихъ повторяется все намъ извѣстное ранѣе. Въ монастырѣ Ватопеда, напримѣръ, еще хранится изящное Евангеліе 1304 г. съ изображеніями евангелистовъ, точками и штрихами по рамѣ, остатками древняго обрамленія въ видѣ драгоцѣнныхъ камней, и золотыми заглавными буквами, съ растительными завитками. „Послѣ XIV столѣтія“, говоритъ Брокгаузъ, „мы уже не можемъ изучать дальнѣйшее развитіе аѳонской живописи, руководствуясь миніатюрами. За временемъ упадка слѣдуетъ время полнаго покоя“.

Лишь къ началу XVI столѣтія относится составленіе знаменитаго „Руководства для живописцевъ Аѳонской горы“, изданнаго на французскомъ языкѣ Дидрономъ, на нѣмецкомъ — Г. Шеферомъ. Но такъ какъ его авторъ Діонисій ссылается главнымъ образомъ на болѣе древняго, довольно загадочнаго мастера, Мануила Панселина, изъ Ѳессалоникъ, то оно, собственно, принадлежитъ разсматриваемой нами эпохѣ. Это „Руководство“ не имѣетъ притязаній на церковную или художественную общеобязательность своихъ правилъ, но оно важно для насъ потому, что подтверждаетъ, какъ согласіемъ своихъ письменныхъ предписаній съ фактическимъ выборомъ и системой византійскихъ церковныхъ стѣнописей, такъ и ихъ разногласіемъ въ частностяхъ, что традиція, связывая византійскихъ живописцевъ въ общемъ, не стѣсняла ихъ въ подробностяхъ. Во всякомъ случаѣ, Аѳонская гора образуетъ своего рода художественный островъ въ морѣ временъ, и ея монастырскимъ школамъ выпало на долю ткать нить византійскаго искусства, уже очень тонкую и слабую, вплоть до нашихъ дней.

http://uctkiev.ua/

2. Русское искусство въ эпоху монгольскаго ига, около 1225—1400 г.

Въ Россіи, какъ въ Персіи и Китаѣ (см. т. I, стр. 699 и 780), монгольское владычество оказывало и на искусство нивеллирующее, въ азіатскомъ духѣ, вліяніе. Китайское, индійское, въ особенности же персидское искусство широкимъ потокомъ хлынуло, черезъ открытые татарскимъ владычествомъ шлюзы, на обширную, вспаханную византійскимъ искусствомъ художественную равнину Россіи. Но какъ разъ, въ періодъ завоеванія Персіи монголами, мусульманское зодчество той страны усвоило себѣ своеобразныя формы (см. т. I, стр. 780), изъ которыхъ наше вниманіе особенно привлекли широкія килевидныя арки и соотвѣтственно изогнутые, луковичной или грушевидной формы купола, и, именно, эти формы укоренились теперь на русской почвѣ. Георгіевская церковь въ Юрьевѣ-Польскомъ, 1234 г., килевидной аркой своего портала, сердцевиднымъ или луковичнымъ куполомъ и покрывающими весь фасадъ рельефными арабесками, уже производитъ вполнѣ азіатское впечатлѣніе, ближе всего напоминая персидскіе прообразы, а въ Успенскомъ соборѣ, въ Звенигородѣ, килевидныя арки даже увѣнчивали собою фасадъ, вмѣсто старыхъ полукруглыхъ арокъ.

На счетъ азіатскаго вліянія слѣдуетъ также отнести разнообразную раскраску крышъ и главъ русскихъ церквей. Предпочтеніе отдается зеленой, красной и бѣлой краскамъ, къ которымъ для куполовъ все чаще присоединяется позолота. Изъ Византіи была заимствована пятикупольная система (стр. 36 и 83); удивленіе возбуждаетъ, что она появилась въ Россіи только въ эту эпоху. На ряду съ пятикупольной системой, встрѣчается и большее число куполовъ. Изъ азіатскихъ элементовъ, живописно, но нельзя сказать, чтобы органически, слившихся со славянскимъ художественнымъ вкусомъ, выросло новое, національно-русское искусство.

Въ разсматриваемую эпоху начинается расцвѣтъ русскихъ городовъ, средоточіе которыхъ составлялъ ихъ кремль, обнесенный стѣнами священный холмъ со скученными на немъ дворцами и церквами. Кіевъ не имѣетъ кремля, Петербургъ также во все его не имѣетъ, а новгородскій кремль возникъ въ татарское время. Только въ городахъ, начало процвѣтанія которыхъ относится къ этому времени, каковы Ростовъ, Казань, Москва, кремль занимаетъ главное мѣсто въ картинѣ города. Москва, священная русская столица, поднялась впервые въ эпоху монгольскаго ига, чтобы вскорѣ затмить собой всѣ другіе города. Вскорѣ послѣ того, какъ великій московскій князь Иванъ Даниловичъ Калита получилъ отъ хана Золотой Орды ярлыкъ на великое княженіе (1328 г.), были сооружены первыя московскія каменныя церкви: въ 1330 г. церковь Спаса на Бору, въ 1333 г. Архангельскій соборъ, приблизительно одновременно Успенскій соборъ; но въ ихъ теперешнемъ видѣ перечисленныя церкви принадлежатъ уже слѣдующей эпохѣ исторіи русскаго искусства.

http://duci.kiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 35. Русскіе орнаменты XIV—XVI вѣковъ.

Вверху: фигурныя буквы изъ Псалтиря № 3, въ Имп. Публичной Библіотекѣ, въ Спб. (XIV в.). Въ срединѣ: заставка изъ Евангелія (собраніе Погодина, 125), въ той же библіотекѣ (XVI в.). Внизу: заставка изъ Апостола XVI в., въ той же библіотекѣ.

По В. Бутовскому.

Русская живопись въ своихъ образахъ святыхъ въ теченіе всей этой эпохи сохраняла византійскій характеръ, лишь иногда получая легкую славянскую окраску. Дошли до насъ нѣкоторыя фрески и многочисленныя иконы этого времени, но и тѣ, и другія для исторіи искусства представляютъ темную область. Даже знаменитый Андрей Рублевъ, жившій, какъ можно думать, въ концѣ XIV — началѣ XV столѣтія, несмотря на то, что мы имѣемъ фрески его работы въ Успенскомъ соборѣ, во Владимірѣ, и нѣсколько иконъ, изъ которыхъ Новицкій воспроизводитъ икону Св. Троицы, въ Троице-Сергіевской Лаврѣ, не представляется намъ ясно обрисованной ходожественной личностью. Одно несомнѣнно, въ XVI столѣтіи Рублевъ признавался церковью за образцоваго мастера добраго стараго времени.

Болѣе многочисленны и болѣе изучены русскія лицевыя рукописи времени владычества монголовъ. Новыя черты мы находимъ, главнымъ образомъ, не въ ихъ ветхо-и-новозавѣтныхъ сценахъ и отдѣльныхъ священныхъ изображеніяхъ, а въ орнаментикѣ: въ заставкахъ, концовкахъ, обрамленіяхъ, заглавныхъ буквахъ. Извѣстное понятіе о ней даетъ роскошное изданіе Бутовскаго, статьи Стасова и др. Именно, въ этой области, русское искусство эпохи монгольскаго ига создало на византійской основѣ, при помощи азіатскихъ, въ особенности персидскихъ, отчасти и сѣверныхъ элементовъ, но также и подъ вліяніемъ славянскаго чувства формы, новый своеобразный фантастическій стиль. Сплетеніе ремней и вѣтокъ, вырѣзные листья и цвѣты, драконы, змѣи, птицы, четвероногія и люди, часто переплетающіеся между собой, образуютъ новый міръ формъ. Московскую и другія школы отличаютъ отъ новгородской главной школы, стиль которой особенно занималъ вниманіе изслѣдователей. Помѣщенныя на темно-синемъ фонѣ фигуры животныхъ и людей, нерѣдко прихотливо извитыя, обведены красными, золотыми или желтыми контурами, причемъ самыя фигуры остаются бѣлыми, незакрашенными, тогда какъ такія же бѣлыя плетенія, изъ которыхъ онѣ вырастаютъ, снабженныя толстыми закрученными листьями или цвѣточными лепестками, обыкновенно довольствуются одними красными контурами (см. верхній рис. на табл. 35). Иногда получается такое впечатлѣніе, словно изъ этихъ разсѣянныхъ въ рукописяхъ фигуръ можно составить цѣлыя связныя композиціи. Изъ произведеній этого рода слѣдуетъ отмѣтить Евангеліе № 2 Воскресенскаго м-ря (Московской губ.) и Псалтырь № 3 Императорской Публичной библіотеки въ С.-Петербургѣ. Изъ смѣси разнородныхъ мотивовъ повсюду возникаетъ юный русскій стиль, въ которомъ пониманіе формы и богатство воображенія вступаютъ между собой въ тѣсный союзъ.

3. Средневѣковое искусство на среднемъ и нижнемъ Дунаѣ.

Въ восточно-дунайскихъ странахъ наше вниманіе останавливаютъ на себѣ, главнымъ образомъ, искусство Сербіи и искусство Венгріи. Серб-

http://luck.kiev.ua/

ское искусство, въ существенныхъ своихъ чертахъ, носитъ восточный характеръ, венгерское — западный. Весьма поучительнымъ представляется, въ отличіяхъ византійскаго искусства Сербіи отъ романско-готическаго искусства Венгріи прослѣдить границы вѣроисповѣданій и ихъ художественнаго выраженія.

Средневѣковая архитектура сербскаго королевства, знакомствомъ съ которой мы обязаны, главнымъ образомъ, изданію Каница, дѣйствительно, тѣсно примыкаетъ къ византійскому зодчеству, хотя и съ нѣкоторыми армянскими заимствованіями. Церкви всѣ построены по плану греческаго креста: три вѣтви его оканчиваются абсидами, на входной сторонѣ находится довольно обширный, иногда пристроенный въ позднѣйшее время, нарѳикъ; всѣ онѣ перекрыты куполомъ, внизу поддерживаемымъ четырьмя столбами или колоннами, вверху — высокимъ барабаномъ; надъ куполомъ возвышается крыша; въ болѣе позднихъ церквахъ къ главному куполу присоединяются четыре или больше второстепенныхъ куполовъ. Первоначально всѣ сербскія церкви имѣли видъ кирпичныхъ неоштукатуренныхъ построекъ, изъ простого или цвѣтного глазурнаго кирпича, чередующагося мѣстами съ каменными плитами; но позже онѣ безъ всякаго сожалѣнія были оштукатурены, за исключеніемъ лишь отдѣльныхъ частей. Узкіе карнизы имѣютъ, обыкновенно, бѣдные и сухіе профили. Высокія и узкія съ полукруглой аркой окна обрамлены нѣсколькими арочными профилями; болѣе широкія окна раздѣлены пополамъ или на три части изящными столбиками. Внѣшность зданія раздѣлана лизенами и фальшивыми арками, гладкія внутреннія стѣны покрыты богатыми фресковыми росписями, отъ которыхъ, однако, уцѣлѣли лишь скудные остатки.

Къ древнѣйшимъ церквамъ Сербіи принадлежитъ простая церковка въ г. Семендріи на Дунаѣ, заложенная въ 1010 г. Въ XII столѣтіи построены церкви въ Жичѣ и въ Студеницѣ. Церковь въ Жичѣ, служившая мѣстомъ коронованія шести сербскихъ королей, отличается органичностью своей конструкціи и изящной формой двухъ куполовъ нарѳика, стильно подчиненныхъ главному куполу. Роскошная церковь въ Студеницѣ, заложенная королемъ Стефаномъ I (ум. въ 1199 г.), была первоначально построена изъ мрамора и сильно измѣнена затѣмъ позднѣйшими пристройками. Внѣшность этой церкви съ ея полукруглыми абсидами, лизенами и арочными фризами производитъ уже наполовину впечатлѣніе западно-романской постройки. Богатый главный порталъ — чудо поздне-византійскаго искусства, но также не свободенъ отъ примѣси нѣкоторыхъ западныхъ заимствованій. Его боковые столбы, увѣнчанные почти чисто-коринѳскими капителями, имѣютъ базы въ видѣ геральдически расположенныхъ львовъ. Внутренніе профили портала украшены завитками аканѳа, розетками и пальметтами, выдержанными въ византійскомъ стилѣ. Тимпанъ, въ которомъ помѣщено выполненное низкимъ рельефомъ, застывшее и безжизненное изображеніе Спаси-

http://luck.kiev.ua/

теля съ предстоящими ему ангелами, обрамленъ фризомъ изъ растительныхъ завитковъ и фантастическихъ, строго-стильныхъ животныхъ, представляющихъ „дикую охоту“. Къ XIII столѣтію можетъ быть отнесена церковь въ Крушевацѣ, столицѣ погибшаго въ 1389 г. князя Лазаря. Ея три абсиды, по концамъ креста, снаружи многоугольныя, расчленены полуколоннами, витые верхніе части которыхъ иногда имѣютъ романскія кубовыя капители. Нѣкоторыя наружныя фальшивыя арки имѣютъ подковообразную форму, а въ орнаментикѣ повсюду царитъ смѣшанный, такъ сказать, западно-восточный стиль. Наконецъ, церкви въ Раваницѣ и Манасіи, возникшія только въ XIV столѣтіи, имѣютъ болѣе развитую купольную систему. Первая въ одномъ мѣстѣ имѣетъ западныя стрѣльчатыя арочныя двойныя окна, обрамленныя богатымъ орнаментомъ, вторая, благодаря своимъ высоко поднятымъ полукруглымъ аркамъ, пріобрѣтаетъ внутри совершенно восточный характеръ. Чего-либо болѣе самостоятельнаго, чѣмъ эти украшенныя произведеніями пластики и живописи средневѣковыя постройки, сербское искусство не дало въ теченіе всей своей исторіи.

Переступивъ венгерскую границу, лежащую всего въ 75 километрахъ отъ Семендріи, мы сейчасъ же встрѣчаемся съ восточными отпрысками романскаго и готическаго искусства Запада. Соборъ въ Уй-Печѣ (Фюнфъ-Кирхенѣ), сооруженный около 1200 г. — главная староромaнская постройка Венгріи. Построенный въ видѣ трехнефной плоско крытой базилики со столбами, безъ трансепта, но съ тремя полукруглыми восточными абсидами и съ четырьмя высокими угловыми башнями, онъ былъ позже во многихъ своихъ частяхъ измѣненъ, но недавно снова возстановленъ въ первоначальномъ видѣ. Открытыя галлереи западнаго фасада поразительно напоминаютъ, какъ уже это отмѣтили Генельманъ и Г. Шеферъ, романскіе фасады Лукки (стр. 194). Непосредственныя итальянскія вліянія скрещиваются здѣсь, во всякомъ случаѣ, съ вліяніями нѣмецкими.

Въ началѣ XIII столѣтія построена оригинальная церковь монастыря Кишъ-Бени; она имѣетъ однонефный продольный корпусъ, заключенный между трехнефнымъ хоромъ и трехнефнымъ же, обставленнымъ двумя башнями, западнымъ фасадомъ. Отдѣльныя формы здѣсь нѣмецко-романскія съ чашечными или кубовыми капителями. Переходному стилю принадлежитъ рядъ трехнефныхъ, все еще лишенныхъ трансепта, но перекрытыхъ крестовыми сводами и уставленныхъ почковыми столбами венгерскихъ базиликъ; арки ихъ внутреннихъ помѣщеній и наружныя арки порталовъ уже обыкновенно стрѣльчатыя, тогда какъ окна заканчиваются вверху круглой аркой, а украшенные почковыми капителями столбы и полуколонны снабжены еще романскими базами съ „грифами“ (угловыми листками). Монастырскія церкви въ Лебени, въ Сентъ-Якѣ и въ Жамбекѣ — лучшія постройки этого стиля, который иногда, какъ, напримѣръ, въ порталѣ

http://luck.kiev.ua/

церкви Сентъ-Яка, даетъ органическія сочетанія полукруглыхъ арокъ со стрѣльчатыми.

Въ теченіе XIV столѣтія въ мадьярскомъ королевствѣ царила западная готика. Первой половинѣ этого столѣтія принадлежитъ воздвигнутая на круглыхъ колоннахъ готическая церковь, зальной системы, въ Эденбургѣ. Въ его широкомъ однонефномъ хорѣ послѣдовательно проведены всѣ красоты готики этого времени. Переходъ къ поздней готикѣ, съ ея сѣтчатыми сводами и замысловатой ажурной рѣзьбой оконныхъ переплетовъ, представляетъ соборъ въ Кашѣ (Кашау), продолжавшій строиться еще въ XV столѣтіи. Планъ этого собора довольно своеобразенъ: восточная половина его круглая и напоминаетъ церковь Богоматери въ Трирѣ (стр. 408), а западная — съ возвышающимися по угламъ башнями, имѣетъ видъ продольнаго корпуса.

Установить наличность византійскихъ вліяній въ отдѣльныхъ частностяхъ этой и другихъ венгерскихъ церквей до сихъ поръ не удалось. Противодѣйствіе венгерскаго художественнаго вкуса вліяніямъ, шедшимъ съ нижняго Дуная, доказываетъ, что византійскій стиль къ тому времени уже утратилъ свою власть надъ Западомъ.

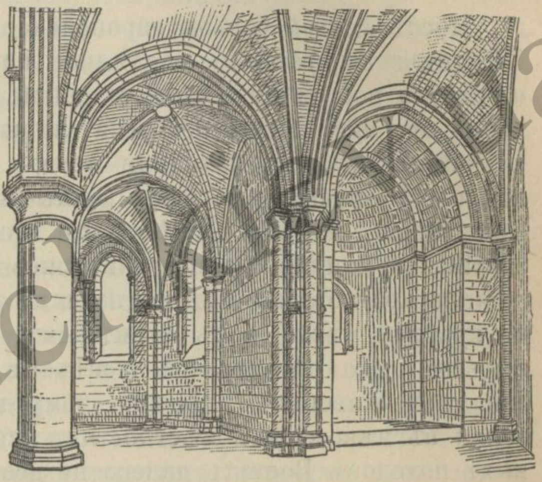
4. Готическое искусство въ восточныхъ странахъ Средиземнаго моря.

Крестовые походы въ исторіи искусства представляютъ собою широкую обратную волну совершившемуся нѣсколькими столѣтіями раньше движенію ислама на Западъ. Іерусалимское королевство, естественно, нуждалось въ христіанскихъ храмахъ, и, подобно тому, какъ оно получило свое ленное устройство на французскій образецъ, точно также и для его церковнаго зодчества прообразомъ стала французская архитектура. Французскому изслѣдователю, маркизу де-Вогюэ, мы обязаны и нашими первыми свѣдѣніями о церквахъ Святой Земли. Ни одинъ крестоносецъ не помышлялъ о заимствованіи у ненавистныхъ „язычниковъ“ ихъ архитектурнаго стиля. Возстановленный замѣчательный храмъ Гроба Господня (стр. 27) представляетъ исключеніе. Провансальскія и бургундскія вліянія сказались сначала въ романскомъ, потомъ въ ранне-готическомъ стилѣ христіанскаго зодчества Святой Земли. Въ стилѣ примитивной готики, съ крестовыми ребрами и стрѣльчатыми арками, но еще съ окнами, заканчивающимися вверху круглой аркой, была построена разрушенная при взятіи Іерусалима Саладиномъ въ 1187 году церковь св. Іоанна, въ Севастіи (Севасте). Въ этомъ же стилѣ выстроена церковь крестоносцевъ въ Іерусалимѣ, со стрѣльчатыми арками, сооруженная въ 1140—49 гг. французскимъ архитекторомъ; сохранилось въ Іерусалимѣ и еще нѣсколько развалинъ ранне-готическихъ церквей. Въ стилѣ высокой готики XIII столѣтія были построены церкви главнаго христіанскаго оплота на Востокѣ, Акко (Сенъ-Жанъ-д'Акръ), въ XIX столѣтіи окончательно сравненныя съ землей.

Большее число памятниковъ сохранилось на о-вѣ Кипрѣ, гдѣ

http://luel.kiev.ua/

французская архитектура, со времени завоеванія острова Ричардомъ Львиное Сердце (1191 г.) и до покоренія его генуэзцами (1883 г.), имѣла въ своемъ распоряженіи почти два столѣтія для спокойнаго развитія подъ покровомъ франкско-кипрскаго королевства. Исторіи кипрскаго искусства посвящено превосходное сочиненіе Анляра. Наиболѣе замѣчательное изъ раннихъ произведеній французской готики на Кипрѣ — церковь св. Софіи, въ Никосіи (постр. около 1200 г.; см. рис. на этой страницѣ). Планъ ея родственъ плану санскаго и парижскаго соборовъ. Круглые столбы ея съ восьмиугольными базами вполнѣ свойственны ранней готикѣ, но часть капителей еще лишена сѣверныхъ лиственныхъ украшеній. Въ періодъ времени между 1250 и 1350 гг. на Кипрѣ царитъ болѣе стройная, болѣе стремящаяся въ высь и болѣе богатая западными лиственными формами французская высокая готика, хотя и существенно упрощенная въ своихъ главныхъ очертаніяхъ. Эти церкви часто имѣютъ всего одинъ нефъ, лишены трансепта, а на восточной сторонѣ оканчиваются вновь простыми многоугольными абсидами, вмѣсто болѣе сложныхъ формъ хора. Главная постройка этого рода — первоначально увѣнчанный двумя западными башнями и снабженный богато расчлененнымъ фасадомъ, католическій соборъ въ Фамагустѣ, окна котораго, съ ихъ переплетами и ажурными фронтонами (вимпергами), какъ нельзя болѣе готическія. Что этотъ стиль, вторгшійся въ область вліянія византійскаго искусства, былъ способенъ и къ оригинальному творчеству, показываетъ второй греческій соборъ Фамагусты, въ общемъ перенявшій свой планъ отъ болѣе древняго католическаго собора, но исключившій фасадныя башни, передѣлавшій многоугольныя абсиды на полукруглыя и покрывшій ихъ вмѣсто реберныхъ сводовъ полукуполами. Для исторіи варіацій стиля подобныя преобразованія крайне любопытны, но только не всегда они оказывались жизнеспособными. На Кипрѣ они знаменуютъ начало хаоса стилей, воцарившагося въ мѣстномъ искусствѣ съ конца XIV столѣтія.



Обходъ хора церкви св. Софіи въ Никосіи на Кипрѣ. По С. Анляру.

Отыскивать слѣды скульптуры и живописи, произведеніями которыхъ украшались на Кипрѣ франкскія постройки XIII—XIV столѣтій, было бы для насъ неблагодарной задачей. Слѣдуетъ отмѣтить только, что въ то время, какъ въ архитектурѣ и пластикѣ здѣсь преобладала

западная готика, въ живописи господство оставалось за византійскимъ стилемъ. Для строительныхъ и скульптурныхъ работъ мастера, несомнѣнно, выписывались въ Левантъ изъ Франціи. Для живописныхъ же работъ прибѣгали къ услугамъ мѣстныхъ уроженцевъ-грековъ, превосходство которыхъ въ этой области пользовалось всеобщимъ признаніемъ, пока надъ Италіей не взошла заря новаго искусства. Передъ лучами этой зари окончательно исчезаетъ изъ исторіи искусства призракъ „византійскаго вопроса".

Заключеніе.

Послѣ долгой борьбы европейское искусство вскорѣ послѣ средины XIII столѣтія разбило послѣднія византійскія оковы. Лишь слабые отголоски восточной художественной манеры продолжали еще звучать время отъ времени въ изобразительныхъ искусствахъ Запада. Такіе же случайные отзвуки находили теперь и западно-европейскіе стили въ искусствѣ омываемаго Средиземнымъ моремъ христіанскаго Востока, обреченнаго на гибель вмѣстѣ съ Византійской имперіей. Только византійская монументальная живопись въ царствованіе Палеологовъ обнаружила кратковременный подъемъ въ духѣ новаго времени; но остается, по крайней мѣрѣ, подъ сомнѣніемъ, не былъ ли этотъ относительный подъемъ уже обусловленъ успѣхами, достигнутыми къ тому времени западной живописью, подобно тому, какъ восточная архитектура этой эпохи въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ ясно показываетъ, что послѣ крестовыхъ походовъ Востокъ далеко не всегда чуждался западныхъ вліяній.

На европейскомъ Западѣ молодой посѣвъ взошелъ прежде всего въ области зодчества. Франція еще въ расцвѣтѣ „романскаго" вѣка смѣло стала во главѣ новаго движенія. Родившаяся здѣсь высокая готика съ средины XIII столѣтія начала свое побѣдоносное шествіе по всей Европѣ. Въ разныхъ странахъ этотъ архитектурный стиль отвѣчалъ требованіямъ, обусловленнымъ различными задачами, различными строительными матеріалами и различной народностью. Въ Германіи, напримѣръ, онъ встрѣтилъ такой пріемъ, что въ теченіе столѣтій держалась вѣра въ его нѣмецкое происхожденіе. Въ Италіи, наоборотъ, онъ вскорѣ столкнулся со встрѣчнымъ національнымъ движеніемъ, которое, болѣе помышляя о просторѣ внутреннихъ помѣщеній и благородствѣ пропорцій, чѣмъ о послѣдовательности конструкціи, лишь внѣшнимъ образомъ усвоило себѣ готическія формы, чтобы дать затѣмъ выраженіе собственному архитектурному вкусу.

Въ области изобразительныхъ искусствъ наблюдаются сходныя явленія. Къ сѣверу отъ Альпъ въ пластикѣ, какъ въ монументальныхъ скульптурахъ изъ камня, которыми украшались фасады и внутренность готическихъ зданій, такъ и въ надгробной каменной или

http://lucl.kiev.ua/

бронзовой пластикѣ, становившейся все болѣе реалистичной и портретной, во главѣ движенія оставалась Франція. Выйдя изъ классическаго идеальнаго стиля, смѣлый порывъ котораго скоро сталъ вырождаться въ манеру, французская пластика затѣмъ, что бы противъ этого ни возражали, становилась тѣмъ болѣе реалистической, чѣмъ болѣе усиливалось на нее нидерландское вліяніе. Равнымъ образомъ, и для нѣмецкой пластики этой эпохи во многихъ случаяхъ могутъ быть доказаны непосредственныя связи ея съ французскимъ искусствомъ, тѣмъ не менѣе, въ наиболѣе сильныхъ ея созданіяхъ нельзя не признать наличія многихъ самобытныхъ нѣмецкихъ чертъ. Нѣмецкое искусство, со свойственнымъ ему чувствомъ живой дѣйствительности, и скорѣе — сильнымъ, чѣмъ изящнымъ чувствомъ стиля, воспринимая французскія воздѣйствія, самостоятельно перерабатывало ихъ. Великій сѣверный скульпторъ Клаусъ Слютеръ, который въ концѣ разсматриваемой эпохи въ своихъ мощныхъ произведеніяхъ, выполненныхъ въ столицѣ Бургундіи, давно офранцуженной, далъ какъ бы образъ творчества всей сѣверной пластики, былъ и по происхожденію и по имени сѣверо-германецъ.

Подобнымъ же образомъ дѣло обстояло и въ живописи, гдѣ въ теченіе занимающихъ насъ полутора столѣтій еще яснѣе можетъ быть прослѣженъ переходъ отъ средневѣковаго идеальнаго стиля къ натурастическому стилю XV вѣка, совершавшійся путемъ внимательнаго, любовнаго изученія мельчайшихъ подробностей природы и произведеній рукъ человѣческихъ. Монументальная живопись на сѣверѣ уже не играетъ той роли, какъ въ предшествующее время. Въ станковой живописи Франція занимаетъ уже не столь видное мѣсто, какъ въ архитектурѣ и пластикѣ. Тотъ фактъ, что станковая живопись, ведущая свое происхожденіе частью отъ рѣзныхъ алтарей, частью отъ миніатюрной живописи, именно, въ Германіи достигла сравнительнаго расцвѣта, мы не можемъ устранить ссылкой на случайность сохраненія болѣе значительнаго числа нѣмецкихъ картинъ. Правда, миніатюрная живопись, въ которой наиболѣе рѣзко сказалось стремленіе къ точному подражанію измѣнчивой природѣ, достигла наибольшей свободы стиля въ рукописяхъ на французскомъ языкѣ. Парижъ оставался главнымъ центромъ миніатюрнаго искусства, но при всемъ томъ отмѣченныя новымъ духомъ миніатюры конца этой эпохи выполнены въ значительной части руками сѣверно-нѣмецкихъ мастеровъ. Что живое чувство дѣйствительности, свойственное нѣмецко-нидерландскимъ художникамъ, вошло, какъ одна изъ главныхъ задачъ, въ область реалистическаго движенія конца этого времени — такъ же мало подлежитъ сомнѣнію, какъ и то, что это сѣверно-нѣмецкое чувство нашло свой художественный языкъ преимущественно на службѣ у французскихъ заказчиковъ.

Черезъ двое воротъ пыталась въ XIV столѣтіи новая болѣе стильная итальянская живопись завоевать сѣверъ: черезъ Авиньонъ и черезъ Прагу. Быть можетъ, впрочемъ, и на Прагу вліяла она черезъ Ави-

http://luel.kiev.ua/

ньонъ. Но если эти мѣстныя вторженія итальянскаго искусства и подавили дальнѣйшее развитіе сѣвернаго натуралистическаго теченія, къ 1400 г. уже почти достигшаго своихъ цѣлей, то остановить они его все-таки не могли

Въ Италіи живопись и скульптура въ срединѣ XIII столѣтія почти на нашихъ глазахъ освобождаются отъ византійской традиціи. Именно, въ этой странѣ „готика“ и византійскій стиль, оказывающій уже только пассивное сопротивленіе, сталкиваются между собой; но и эллинистическая римская древность сыграла въ этомъ процессѣ освобожденія, по крайней мѣрѣ, въ пластикѣ, немаловажную роль. Послѣ короткой борьбы, изобразительныя искусства Италіи быстро повернули въ русло собственно-итальянскаго самосознанія, значительно расширеннаго успѣхами народнаго языка, и въ своихъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеніяхъ уже въ эту эпоху пристали къ берегамъ чистой красоты, правда, общаго типа, лишенной еще полнаго пониманія природы. Въ области живописи, въ противоположность сѣверу, у котораго готическое зодчество отняло стѣны, въ Италіи руководящее значеніе сохранилось за стѣнописью. Мы не можемъ согласиться съ тѣмъ, что итальянская стѣнная живопись, будто бы, развилась изъ готической и византійской миніатюры, какъ это дѣйствительно имѣло мѣсто, напримѣръ, по отношенію къ сіенской станковой живописи. Собственными силами стѣнная живопись достигла у Джотто той высоты, на которой прельщала современниковъ больше всего своей полной любви близостью къ природѣ, тогда какъ насъ поражаетъ, въ ней, главнымъ образомъ, стильное величіе. Впереди всѣхъ другихъ задачъ великіе итальянскіе мастера этой эпохи въ изображеніи человѣческой фигуры ставили себѣ приближеніе къ природѣ. Стремленіе къ близкому воспроизведенію сходства, если только вѣрить словамъ ихъ современниковъ и послѣдователей, играло главную роль не только при изображеніи опредѣленныхъ личностей, но также историческихъ или современныхъ событій, когда въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже побочныя фигуры писались „съ натуры“. Въ дѣйствительности, эти мастера писали свои образы въ большинствѣ случаевъ еще на память, и по письменнымъ даннымъ, и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда они пробовали писать головы дѣйствительно съ натуры, даже когда писали собственные портреты въ профиль при помощи двухъ зеркалъ, живыя личности подъ ихъ кистью невольно превращались въ типы, болѣе привычные для нихъ. Еще большей общностью продолжали отличаться обычные предметы видимаго міра, попадавшіе внутрь обрамленной картины. Правильнаго воспроизведенія вида природы на плоскости не даетъ даже живопись Джотто, оставляя желать многаго, но по ясности и одухотворенности въ передачѣ событій, въ границахъ плоскаго стиля, она не имѣетъ себѣ равныхъ. Настоящая борьба между стѣнной живописью, урѣзывающей пространство, и живописью, расширяющей его, началась лишь при послѣдователяхъ Джотто. Огромное вліяніе, которое искус-

http://luck.kiev.ua/

ство Джотто имѣло во всей Италіи, до самаго конца XIV столѣтія удерживало въ рамкахъ новое движеніе, стремившееся за счетъ стильности, возможно ближе подойти къ самой природѣ.

Но въ концѣ XIV столѣтія реалистическія теченія человѣчества находились въ полномъ расцвѣтѣ. Вопреки все сильнѣе обнаруживающемуся стремленію при рожденіи каждаго новаго художественнаго стиля, строго разграничивать дающую и воспринимающую стороны (художниковъ и общество), намъ слѣдуетъ помнить, что и въ области искусства одинъ и тотъ же духъ времени зачастую порождалъ въ различныхъ мѣстностяхъ сходныя между собою художественныя явленія. Около 1400 г. всѣ передовые народы христіанской Европы требовали, чтобы ихъ искусство говорило на ихъ народномъ языкѣ, и чтобы оно говорило притомъ на языкѣ природы.

---

http://luclkiev.ua/

Пятая книга.

Искусство XV столѣтія.

I. Западно-европейское искусство XV столѣтія.

1. Нидерландско-бургундское искусство этой эпохи.

А. Введенiе. — Зодчество.

Искусство XV вѣка по ту и по сю сторону Альпъ можно сравнить съ фруктовымъ садомъ, деревья котораго крѣпкими корнями врасли въ плотную землю, а ихъ узловатыя вѣтви колышутся въ ясномъ небѣ, усыпанныя только-что созрѣвшими, душистыми и еще твердыми плодами.

Въ области зодчества, которое на сѣверѣ уступило руководящую роль живописи и скульптурѣ, Италія наиболѣе рѣзко отличается отъ остальной Европы. Внѣ Апеннинскаго полуострова въ продолженіе всего XV столѣтія господствовалъ еще готическій стиль, хотя его конструктивная послѣдовательность постепенно подчинялась стремленію къ свободному творчеству не только въ планѣ, но и въ отдѣлкѣ зданій. Въ Италіи, напротивъ, еще въ предыдущемъ столѣтіи архитектура, не оказывая предпочтенія готической конструкціи, обратилась къ разработкѣ пространственныхъ отношеній, и теперь, независимо отъ средневѣковыхъ предшественниковъ, рѣшительно вернулась къ языку формъ древней Греціи и Рима. Возрожденіе античной древности, „Ренессансъ" въ собственномъ смыслѣ, совершившееся въ литературѣ столѣтіемъ раньше, въ изобразительныхъ искусствахъ наступило прежде всего въ Италіи, и здѣсь пошло на пользу раньше всего зодчества, а затѣмъ скульптуры и живописи въ примѣненіи ихъ къ украшенію зданій.

Надъ точнымъ опредѣленіемъ понятія „Возрожденіе" трудились такіе выдающіеся изслѣдователи второй половины XIX столѣтія, какъ Яковъ Буркгардтъ, Шпрингеръ, Мюнцъ, Куражó, Яничекъ, Вентури, Шмарсовъ, Тоде, Г. А. Шмидтъ и Карлъ Нейманъ. Въ противоположность обычаю третьей четверти XIX вѣка называть все сѣверно- и южно-европейское искусство XV столѣтія „раннимъ Возрожденіемъ", и

http://lucl.kiev.ua/

въ противовѣсъ склонности послѣднихъ десятилѣтій отодвигать начало его назадъ еще на полтора или два столѣтія, намъ кажется наиболѣе правильнымъ ограничить терминъ „Возрожденіе", въ исторіи изобразительныхъ искусствъ XV вѣка, примѣненіемъ его по преимуществу къ возродившимся въ Италіи формамъ эллинистическо-римской архитектуры и ея украшеніямъ. Для искусства XV вѣка внѣ Италіи мы затрудняемся связать со словомъ „Возрожденіе" какое-нибудь опредѣленное понятіе; даже въ самой Италіи изобразительныя искусства, несмотря на свои случайныя связи съ античнымъ искусствомъ, развивались въ XV столѣтіи еще на почвѣ собственнаго средневѣковаго прошлаго.

Съ началомъ новаго столѣтія у живописцевъ и скульпторовъ по обѣ стороны Альпъ спала съ глазъ повязка, мѣшавшая имъ ясно воспринимать міръ явленій и воспроизводить его. Раньше, чѣмъ художникамъ стало ясно, съ чѣмъ они имѣютъ дѣло, они открыли и использовали не только подлинныя черты человѣка съ ихъ неправильностями и случайностями, внѣшними особенностями и тѣмъ, что скрывается въ его душевной глубинѣ, но и дѣйствительный видъ пейзажа съ горами, рѣками, зàмками, городами, деревьями и цвѣтами. Вначалѣ были обычны только изображенія, сдѣланныя на-память, а затѣмъ также такія, которыя были выполнены и усовершенствованы посредствомъ болѣе точныхъ наблюденій. Вскорѣ, однако, становится очевиднымъ, что художники начинаютъ работать прямо съ натуры. Недостававшія познанія въ анатоміи итальянская пластика, занявшая первое мѣсто, возмѣщала еще болѣе совершеннымъ наблюденіемъ, при посредствѣ неподвижной модели. Живопись, въ связи съ научной разработкой перспективы и всеобщимъ примѣненіемъ усовершенствованной живописи масляными красками, получила уже полное обладаніе своими вспомогательными средствами. Замѣчательно, что усовершенствованная живопись масляными красками шла съ сѣвера, обладавшаго болѣе развитымъ чувствомъ живописныхъ соотношеній между отдѣльными предметами, разработка же перспективы шла съ юга, который обладалъ большимъ пониманіемъ пространства и подчиненія второстепенныхъ частей главному.

По обѣ стороны Альпъ церковное искусство все еще стояло во главѣ движенія. Постепенное освобожденіе отъ вліянія церкви, — надо имѣть это въ виду — произошло въ Италіи, прежде всего благодаря все болѣе свободному заимствованію фантастическихъ сюжетовъ изъ античной миѳологіи и поэзіи, между тѣмъ, какъ сѣверъ, обратился къ изображенію, главнымъ образомъ, народной и повседневной жизни. Несмотря на это, пейзажъ, какъ ни значительно было его участіе въ заднихъ планахъ картинъ, все еще не достигъ полной художественной самостоятельности.

Сознаніе собственнаго достоинства у правителей областей и у про-

http://lucl.kiev.ua/

стыхъ горожанъ, въ связи съ указанной въ эту эпоху любовью къ дѣйствительности, вызвало теперь къ жизни, по обѣ стороны Альпъ, портретное искусство, въ предыдущіе вѣка извѣстное въ качествѣ скромнаго начала. XV вѣкъ — первая великая эпоха портретнаго искусства у христіанскихъ народовъ; можно даже сказать, что портретное искусство, имѣющее цѣлью схватывать и воспроизводить тѣлесныя и духовныя черты отдѣльныхъ людей, было главнымъ и самымъ существеннымъ нервомъ всего изобразительнаго искусства этого времени.

Большей индивидуальности изображеннаго портретнаго лица всюду отвѣчала и большая степень индивидуальности художника: мастеръ и его портретное произведеніе становились самостоятельными художественными личностями, независимыми другъ отъ друга, и въ связи съ усиленіемъ различія между отдѣльными художниками, возрастало разнообразіе художественнаго міровоззрѣнія у различныхъ народовъ. Подобно тому, какъ на Констанцскомъ соборѣ (1414—18 гг.) впервые голосовали по „національностямъ", не взирая на принадлежность голосующаго къ тому или другому государству, причемъ на ряду съ четырьмя націями: нѣмецкой, французской, англійской и итальянской, лишь позднѣе была признана пятая, испанская, такъ и въ отношеніи художественнаго творчества обособились сперва различные народы, а затѣмъ, въ предѣлахъ народовъ, все больше стали обособляться отдѣльныя вѣтви его и города. Въ общемъ ходѣ искусства національный отпечатокъ лучшихъ его произведеній выступаетъ все рѣзче. Во главѣ движенія становятся города, становятся также и отдѣльныя личности, лучше понимавшія свое время и самихъ себя.

Бодрая юношеская свѣжесть искусства XV вѣка снова пробивалась у преемниковъ этого искусства, зачастую несмотря на рѣзкую угловатость ихъ человѣческихъ фигуръ, и ихъ часто сухо изломанныя драпировки. Въ теченіе всего XIX столѣтія считалось догматомъ, что безъ примѣси скуки можно наслаждаться только искусствомъ означенной эпохи, непосредственность котораго позволяла каждому подходить къ нему съ своей точки зрѣнія, и если противъ односторонности этого воззрѣнія уже замѣчается реакція въ сторону великихъ мастеровъ среднихъ вѣковъ и послѣдующихъ столѣтій, то не надо забывать, что удивительное сочетаніе чувства самаго смѣлаго натурализма съ тонкимъ душевнымъ настроеніемъ едва ли въ какую-либо другую эпоху достигало такой силы и вмѣстѣ съ тѣмъ поэтичности, какъ въ XV вѣкѣ.

Общее развитіе европейскаго искусства въ XV столѣтіи предстанетъ нашимъ взорамъ въ наиболѣе органическомъ видѣ, если начать обзоръ его съ франко-германской пограничной области, въ эту пору оставшейся вѣрной своей готической архитектурѣ, чтобы потомъ самостоятельно развить ее дальше, въ предшествовавшій же періодъ стоявшей во главѣ реалистическаго движенія новаго времени.

http://luck.kiev.ua/

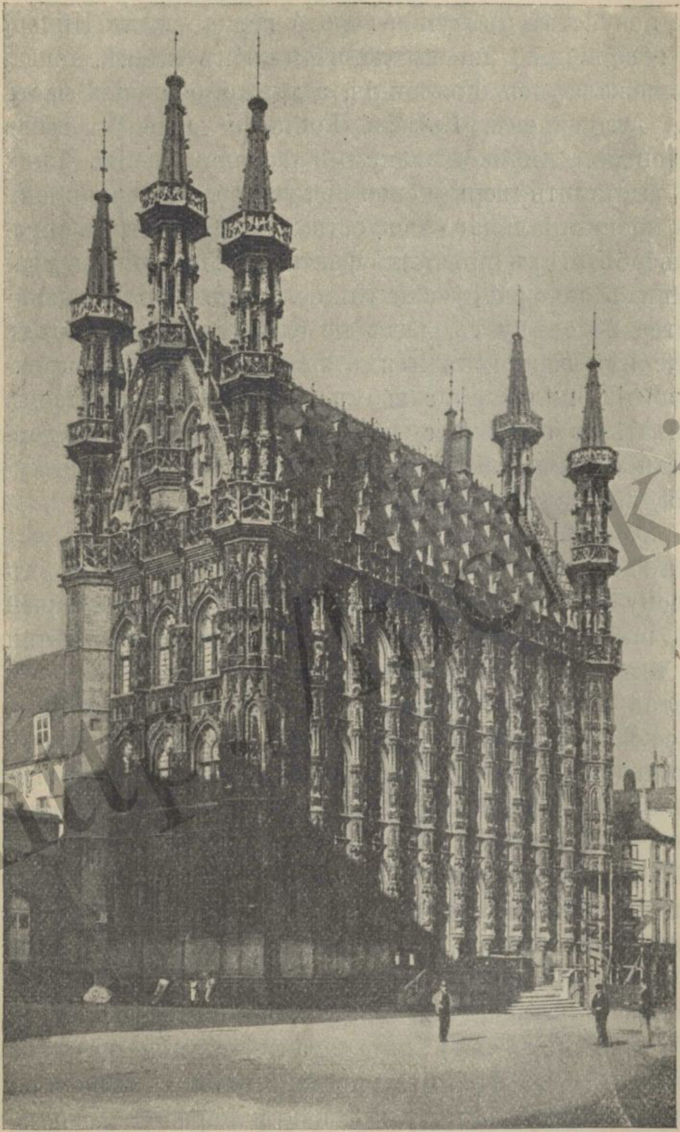
Около 1400 г., Дижонъ былъ художественнымъ центромъ всего Бургундскаго герцогства, равно какъ и его нидерландскихъ провинцій, которымъ онъ былъ обязанъ своими замѣчательнѣйшими художниками (стр. 389); въ теченіе же XV вѣка все рѣшительнѣе брали на себя руководящую роль въ искусствѣ цвѣтущіе города германскихъ Нидерландовъ. Къ области, говорившей на нижне-нѣмецкомъ языкѣ, тогда, какъ и теперь принадлежала вся Голландія, а также большая часть Фландріи и Брабанта. Антверпенъ, Брюгге, Гентъ и даже Брюссель были тогда, какъ и теперь, нижне-нѣмецкими городами. Въ виду новѣйшихъ попытокъ выставить германское искусство Нидерландовъ отраслью французскаго провинціальнаго искусства, мы должны въ опроверженіе ихъ вспомнить объ этихъ простыхъ фактахъ. Уменьшать участіе уже тогда говорившихъ по-французски Нидерландовъ въ дальнѣйшемъ развитии искусства не слѣдуетъ, какъ не слѣдуетъ и суживать высокія услуги бургундскихъ герцоговъ и ихъ французскихъ родственниковъ, оказанныя развитію нидерландскаго искусства. Мы считаемъ себя обязанными отстаивать то положеніе, что въ сѣверной Европѣ германскіе Нидерланды были самыми главными выразителями великаго художественнаго движенія, ознаменовавшаго собою XV столѣтіе.

Сѣверное зодчество XV столѣтія до нѣкоторой степени, въ противоположность общему художественному развитію, похоже на старый дубъ, растущій не въ вышину, а въ ширину. Нѣкоторыя его вѣтви отмираютъ, и весь онъ пышно увитъ вьющимися растеніями.

Какъ самый развитой изъ строительныхъ стилей въ архитектурѣ, готика пережила самое себя. Система наружныхъ контрфорсовъ утратилась здѣсь и тамъ; чистаго вида стрѣльчатая арка подверглась многочисленнымъ видоизмѣненіямъ, довольно часто уступая свое мѣсто килевиднымъ или даже еще болѣе плоскимъ формамъ; крестовые своды все рѣшительнѣе замѣнялись звѣздообразными и сѣтчатыми; пучковые столбы со своими служебными колонками, все чаще переходившими въ ребра свода, не прерываясь капителями, иногда, однако, снова уступали свое мѣсто стройнымъ круглымъ или восьмиграннымъ столбамъ. Высѣченныя изъ камня сквозныя украшенія въ видѣ качающагося пламени свѣчи или „рыбьяго пузыря“ (стр. 357) такъ характерны для поздняго готическаго стиля континента, что французы прозвали этотъ стиль „пламенѣющимъ“ (flamboyant). Вырубленный изъ камня переплетъ, точно ажурная кружевная вуаль, покрывалъ вимперги, фіалы и стѣны. Выдержанный педантизмъ „ученой“ готики XIV столѣтія, однакоже, устраненъ свободными созданіями фантазіи.

Самая величественная церковная постройка этого времени въ Нидерландахъ — антверпенскій соборъ. Въ XIV столѣтіи былъ законченъ только его благородный хоръ (стр. 388). Нѣжно изсѣченныя служебныя колонны стройныхъ пучковыхъ столбовъ его семинефнаго

продольнаго корпуса переходятъ въ ребра свода уже безъ всякаго посредства, хотя бы легкихъ поясковъ, вродѣ капителей. Внутренніе боковые нефы, однако, перекрыты еще простыми крестовыми сводами, и только начатые послѣ 1425 г. наружные боковые нефы и трансептъ имѣютъ звѣздообразные или сѣтчатые своды. Изъ двухъ башенъ фасада, южная осталась недостроенной, сѣверная же въ теченіе XV столѣтія была возведена до головокружительной высоты, въ совершенно свободныхъ формахъ. Внутренность антверпенскаго собора съ его широко раскинувшимся лѣсомъ 125 столбовъ, производитъ внушительное впечатлѣніе, хоть въ ней и можно найти недостатки. Много разъ порицали его башню, но, видимая на разстояніи многихъ миль кругомъ, надъ богатымъ городомъ, омываемымъ Шельдой, она своими свободными и причудливыми формами дорога сердцу многихъ тысячъ людей.

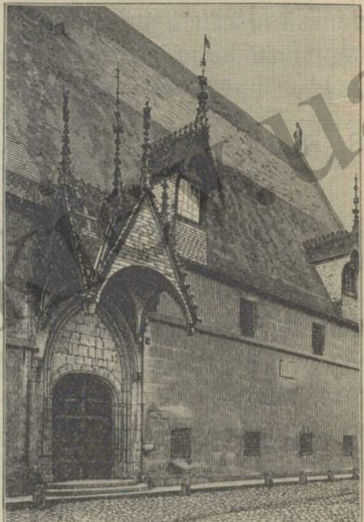


Ратуша въ Лёвенѣ. По фотографіи Kº. Фотоглобъ въ Цюрихѣ.

Другія, ранѣе начатыя, бельгійскія церкви, напримѣръ, соборы св. Гудулы, въ Брюсселѣ, св. Бавона, въ Гентѣ, и св. Ромбольда, въ Мехельнѣ, продолжали строиться въ теченіе XV столѣтія въ духѣ свободной готики. Изъ бельгійскихъ построекъ, принадлежащихъ всецѣло къ XV столѣтію, останавливаютъ на себѣ вниманіе, между прочимъ, еще

богато украшенная базилика съ круглыми колоннами въ Дистѣ (послѣ 1416 г.); высоко вздымающійся своими изящными, лишенными капителей, пучками реберъ соборъ св. Вальтруды, въ Монсѣ, и соборъ св. Петра, въ Лёвенѣ — трехнефная базилика съ пучковыми столбами. Ея трехарочный леттнеръ — лучшее и наиболѣе роскошное произведеніе голландско-готической мелкой архитектуры XV столѣтія.

Въ голландскихъ Нидерландахъ къ старѣйшимъ покрытымъ каменными сводами соборамъ въ Утрехтѣ, Дордрехтѣ и Кампенѣ близко подходятъ двѣ большія церкви: церковь Богоматери въ Бредѣ, и церковь св. Іоанна въ Герцогенбушѣ. Полуколонны пучковыхъ столбовъ въ этихъ церквахъ переходятъ непосредственно въ ребра сводовъ. Однако, большинство церквей, возникшихъ на зеленой низменности Голландіи, какъ раньше, такъ и потомъ, строились изъ кирпича съ прокладкою рядовъ камня и донынѣ сохраняютъ въ себѣ круглыя колонны и деревянные своды.


Порталъ больницы въ Бонѣ. По Г. Анляру.

Гражданская архитектура Нидерландовъ въ XV вѣкѣ совершенно опредѣленно примыкаетъ къ церковной. Богатый, хотя по характеру и нѣсколько церковный фасадъ ратуши въ Брюгге, принадлежащій концу XIV столѣтія, уже показалъ намъ (стр. 388), что Фландрія, дѣйствительно, шла впереди другихъ странъ въ пышномъ строительствѣ ратушъ, и что сооруженіе залъ и палатъ для горожанъ слѣдовало по стопамъ строительства княжескихъ дворцовъ. Слѣдовавшая за упомянутой, роскошная постройка этого рода, ратуша въ Брюсселѣ, начатая вскорѣ послѣ 1402 г., Якобомъ ванъ-Тиненомъ и законченная въ 1454 г. Яномъ ванъ-Рюисбрукомъ, просторнѣе и массивнѣе, но ея средняя башня, подъ которой находятся ворота, начинаясь снизу отъ фасада, поднимается на головокружительную высоту, какъ великолѣпная церковная башня, Болѣе послѣдовательное преобразованіе брюггскаго прототипа мы видимъ въ прекрасной лёвенской ратушѣ (см. рис. на стр 542), построенной въ 1447—63 гг. „городскимъ мастеромъ-каменщикомъ“ Матвѣемъ де-Лайенсомъ, — зданіи, въ которомъ особенно ясно выступаетъ рядъ особенностей готическаго стиля XV вѣка. Окна, которыхъ стрѣльчатыя арки обрамлены еще и килевидными арками, здѣсь не тянутся, какъ въ Брюгге, черезъ всѣ этажи, а расположены въ границахъ каждаго изъ трехъ этажей бокового фасада съ десятью окнами, сплошь расчлененнаго пилястрами и окнами,

нагроможденное великолѣпіе котораго уясняется только послѣдовательностью его архитектуры.

Переходя изъ сѣверныхъ провинцій бургундскаго государства въ самую Бургундію, сыгравшую столь важную роль въ развитіи готики, мы встрѣчаемъ позднюю готику XV вѣка, главнымъ образомъ, въ свѣтскихъ постройкахъ. Въ Бургундіи находится самая красивая изъ сохранившихся больницъ XV столѣтія, а именно — госпиталь въ Бонѣ (Beaune), основанный въ 1443 г. знаменитымъ канцлеромъ Николаемъ Ролэномъ. Восхитительна рѣзная сѣнь надъ его порталомъ (см. рис. на стр. 543), но особенно красивъ его дворъ съ деревянными галлереями и граціозными слуховыми окнами, покрытыми выступающими впередъ деревянными фронтонами. Вообще, въ Бургундіи сказывается въ особенности ясно, что дальнѣйшее развитіе зодчества шло въ разсматриваемое время изъ Нидерландовъ.

Б. Нидерландская и бургундская скульптура XV столѣтія.

Мощная скульптура Клауса Слютера и Клауса де-Верве (стр. 391) въ концѣ XIV и въ началѣ XV вѣка завоевала себѣ изъ Дижона не только Бургундію, но и значительную часть Франціи. Но такъ какъ молодое поколѣніе послѣдователей Клауса Слютера состояло большею частью изъ природныхъ французовъ, а нидерландцы XV вѣка находили работу въ предѣлахъ своей болѣе тѣсной родины, то теперь обнаружилось довольно замѣтное различіе между бургундской и нидерландской школами пластики.

Въ нынѣшней Бельгіи Турнэ, въ провинціи Геннегау — одинъ изъ старѣйшихъ въ этихъ мѣстностяхъ городовъ съ памятниками искусства, уже въ переходное время конца XIV и начала XV столѣтій, представлялъ средоточіе скульптурной дѣятельности, наряду съ Аррасомъ и Монсомъ. Въ отношеніи стиля этотъ переходъ, какъ въ послѣднее время указалъ Кёхли, можно прослѣдить особенно хорошо въ надгробной скульптурѣ. Древнѣйшіе, относящіеся сюда надгробные памятники, обыкновенно представляющіе колѣнопреклоненныя фигуры умершихъ съ ихъ святыми покровителями у ногъ Мадонны, можно видѣть въ музеѣ Арраса и въ соборѣ Турнэ. Въ XIV столѣтіи фигуры святыхъ въ этихъ памятникахъ еще готически-идеальны. Новая жизнь проявляется прежде всего въ нѣкоторыхъ головахъ основателей храмовъ. Притомъ многія болѣе позднія произведенія этого рода, высѣченныя изъ голубоватаго известняка, обыкновенно исполнены съ грубымъ пониманіемъ природы и поверхностно; нѣкоторую жизненность они получаютъ только благодаря раскраскѣ, на которую были разсчитаны, какъ и большинство произведеній сѣверной пластики XV вѣка. Къ числу наиболѣе удачныхъ изъ этихъ надгробій относятся памятники Жака д'Авена и его жены въ С.-Жакѣ, Колара де-Секлэна (ум. въ 1401 г.), Іегана де-Буа и Эсташа Савари въ со-

http://luck.kiev.ua/

борѣ Турнэ. Короткія фигуры съ ихъ округлыми головами, рѣзко обозначенными складками и морщинами, отнюдь не красивы, но важны для реалистическаго направленія, которое около 1400 г. проявилось во всѣхъ отрасляхъ изобразительныхъ искусствъ. Въ монументальной скульптурѣ этихъ мѣстностей, напримѣръ, въ большихъ раскрашенныхъ каменныхъ фигурахъ Благовѣщенія въ церкви Св. Магдалины, въ Турнэ, можно видѣть всѣ успѣхи искусства, расцвѣтшаго въ XV-омъ столѣтіи, хотя Метерлинкъ черезчуръ поспѣшно объявилъ ихъ созданіями великаго мастера Рогира ванъ-деръ-Вейдена (стр. 561), который, однако, извѣстенъ только, какъ живописецъ.

Письменныя свидѣтельства о скульпторахъ и скульптурныхъ произведеніяхъ этого времени, вообще, чрезвычайно многочисленны, особенно въ брабантской и фламандской Бельгіи. Мѣстные изслѣдователи съ поразительнымъ трудолюбіемъ собирали всѣ эти документальныя свѣдѣнія. Маршаль сдѣлалъ ихъ сводку, не достаточно, однако, обработанную. Только для брабантской скульптуры Дестре́ положилъ основаніе ея научной исторіи развитія.

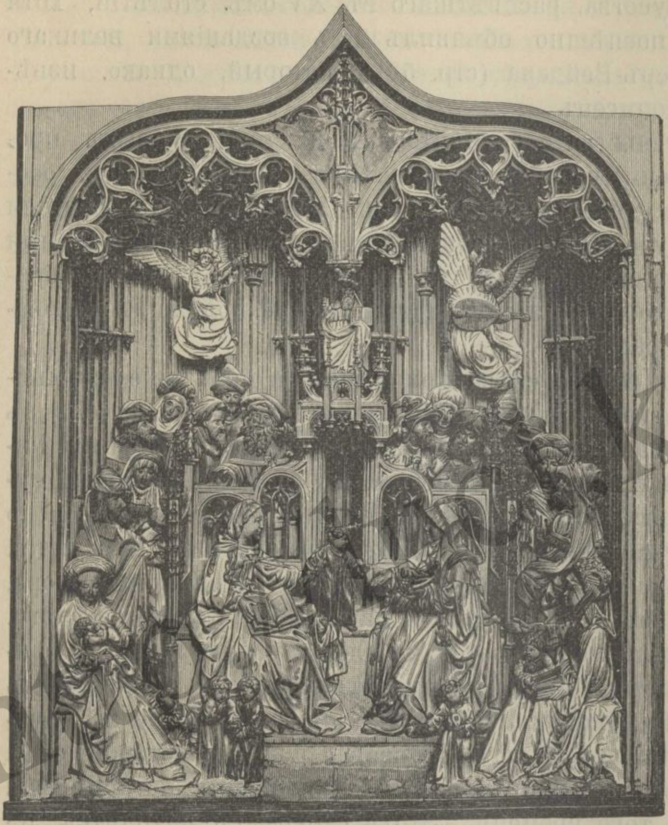
Въ Брюгге около 1400 г. снова принялись за окончаніе скульптурныхъ украшеній ратуши. Какъ на скульптора по профессіи въ этомъ городѣ, можно указать на Жилля де-Блакера, которому Филиппъ Добрый, въ 1434 г., поручилъ исполнить памятникъ своей супруги, Мишели де-Франсъ, умершей въ Гентѣ въ 1422 г. Здѣсь ясно сказалось вліяніе Клауса Слютера, шедшее обратно изъ Бургундіи. Этотъ памятникъ, поставленный въ 1540 г. въ криптѣ гентскаго собора, былъ исполненъ по образцу дижонскаго памятника Карла Смѣлаго. Однако, самъ де-Блакеръ исполнилъ только алебастровую лежачую фигуру, маленькія-же боковыя фигуры плачущихъ исполнены Тидеманомъ Масомъ изъ Брюгге. На боковыхъ стѣнкахъ саркофага Изабеллы Бурбонской, второй жены Карла Смѣлаго, бронзовая фигура которой была отлита въ 1465 г., вмѣсто плачущихъ фигуръ помѣщены историческія личности въ костюмахъ того времени. Этотъ саркофагъ находится теперь въ хоровомъ обходѣ антверпенскаго собора.

Въ концѣ XV-го (1495—1501 гг.) столѣтія, какой-то, уже не брюггскій, а брюссельскій—мастеръ, Питеръ де-Бекеръ (или де-Бакеръ), изготовилъ для императора Максимиліана I въ церкви Богоматери въ Брюгге прекрасно сохранившійся памятникъ его супруги, Маріи Бургундской, умершей въ 1482 г. На мраморномъ саркофагѣ покоится бронзовое вызолоченное, удивительно жизненное изваяніе красавицы-дочери Карла Смѣлаго. Самый саркофагъ задуманъ еще въ духѣ готики, но боковыя его стѣнки украшены уже не фигурами плачущихъ, а гербами богатѣйшей наслѣдницы своего времени. Эти гербы роскошно украшены эмалью, оплетены развѣтвленіями, какъ на родословномъ деревѣ, а вокругъ нихъ расположены играющіе ангельчики.

Послѣ этихъ княжескихъ надгробныхъ памятниковъ, особенно до-

http://luckiev.ua/

стойны нашего вниманія рѣзныя деревянныя украшенія алтарей, раскрашенныя и позолоченныя. Новѣйшія изслѣдованія Мюнценбергера и Бейселя, ванъ-Эвена, Дестре и Росваля пролили яркій свѣтъ на исторію ихъ развитія. Нидерландскія произведенія этого рода отличаются отъ современныхъ имъ нѣмецкихъ тѣмъ, что раздѣлены на поля съ нишами, и вмѣсто отдѣльныхъ большихъ фигуръ святыхъ представляютъ библейскія событія или сюжеты, взятые изъ священнаго преданія, въ группахъ круглой пластики. Стѣнки въ каждой нишѣ сходятся внутри, на подобіе сцены, и всѣ пустыя мѣста покрываются и заравниваются чрезвычайно богатыми позднеготическими колончатыми и ажурными орнаментами.



Алтарь изъ Андергема въ брюссельскомъ музеѣ прикладнаго искусства. По Е. Маршалю.

Своего полнаго расцвѣта этотъ стиль достигаетъ только во второй половинѣ XV-го столѣтія. Самое совершенное произведеніе этого рода — прекрасная, алтарная икона, съ изображеніемъ св. Анны съ Богоматерью и младенцемъ и со всѣмъ священнымъ родомъ, перешедшая изъ церкви Андергема въ брюссельскій музей прикладного искусства (см. рис. выше). За нимъ слѣдуетъ рѣзанный по заказу Клода де-Вилла алтарный образъ, хранящійся въ томъ же музеѣ, съ главной группой, представляющей плачъ надъ тѣломъ Спасителя, снятаго со креста. Здѣсь намъ снова приходятъ на память суровыя формы Рогира ванъ-деръ-Вейдена, но мы не думаемъ, подобно Метерлинку, что это произведеніе принадлежитъ названному мастеру. Дальнѣйшее развитіе можно лучше прослѣдить за предѣлами Нидерландовъ, напримѣръ, въ Швеціи, съ которой, начиная съ 1480 г., Нидерланды вели обширную торговлю своими произведеніями подобнаго рода; до этой же поры было оказываемо пред-

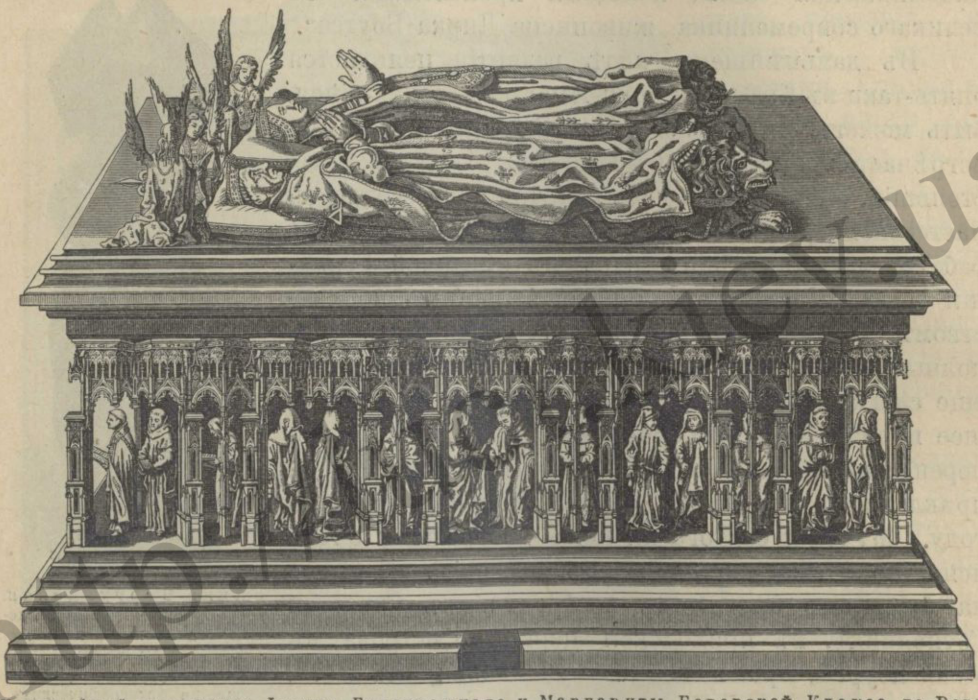
почтеніе произведеніямъ нѣмецкимъ. Къ послѣднему изъ упомянутыхъ брюссельскихъ произведеній примыкаетъ одинъ изъ рѣзныхъ алтарей въ соборѣ въ Стренгнесѣ. Достовѣрно брюссельской работы, 1480—1500 гг., другой рѣзной алтарь того же собора, большая, алтарная икона Страстей Господнихъ „съ головой отрока“. Фигуры и одежды выдержаны еще въ строгомъ стилѣ, „но изъ-подъ металлически рѣзко моделлированныхъ драпировокъ“, — говоритъ Росваль, — „художникъ выдѣляетъ мягкія, нѣжныя лица, своей характерной законченностью и граціей напоминающія самыя изящныя произведенія его великаго современника, живописца Дирка Боутса“.

Въ дальнѣйшемъ ходѣ развитія появляется опять-таки въ Брюсселѣ другой мастеръ, родившійся, быть можетъ, въ Левенѣ, Янъ Борманъ (его имя встрѣчается между 1470—1520 гг.), — художникъ, стоявшій, очевидно, во главѣ крупной брюссельской мастерской. Даже самыя раннія изъ его алтарныхъ работъ, особенно цѣнившихся въ сѣверной Германіи и въ Швеціи, отличаются большимъ количествомъ готическихъ ажурныхъ украшеній; ихъ полныя жизни группы, помѣщенныя въ нишахъ, еще слегка обвѣяны суровостью XV-го вѣка. Лучшее произведеніе Яна Бормана, алтарь св. Георгія, перенесенный изъ Левена въ брюссельскій музей прикладного искусства, былъ законченъ въ 1495 году. Мученія святого на немъ изображены очень ясно, но нѣсколько вяло по настроенію. Надпись на большомъ алтарѣ съ изображеніемъ Страстей Господнихъ, въ приходской церкви Гюстрова, въ Мекленбургѣ, произведеніи, опубликованномъ Шли, удостовѣряетъ, что Борману принадлежитъ скульптурная часть этого алтаря. Онъ былъ поставленъ только въ 1522 г. Бóльшая мягкость формъ и намеки на пейзажъ въ заднихъ планахъ служатъ указаніемъ на переходъ уже къ стилю сына Бормана, по имени — Паскье, который завѣдывалъ его мастерской до 1539 г. Дѣйствительно, въ главныхъ работахъ Паскье Бормана, напримѣръ, въ несомнѣнно ему принадлежащемъ рѣзномъ алтарѣ съ изображеніемъ мученичества братьевъ Криспина и Криспиніана, въ церкви св. Вальтруды въ Гэрентальсѣ, въ Бельгіи, и въ огромномъ алтарѣ въ церкви Богоматери, въ Ломбэкѣ (слѣпокъ въ брюссельскомъ музеѣ), при исполненіи фона широко примѣнена живопись, чего фламандскіе скульпторы XV-го вѣка еще избѣгали, будучи движимы, очевидно, чувствомъ пластичности.

Анна Бургундская. Бронзовая фигура Жака де-Герина въ имперскомъ музеѣ въ Амстердамѣ. По фотогр. худож.-историч. общества фотографическихъ изданій (Лейпцигъ и Мюнхенъ).

Равными по достоинству нидерландскимъ произведеніямъ рѣзьбы изъ дерева являются мелкія нидерландскія металлическія издѣлія XV-го вѣка. Динанъ, валлонскій городъ на р. Маасѣ (см. стр.

248), усмиренный бургундскими герцогами, въ теченіе этого вѣка, утратилъ свое первенствующее значеніе въ дѣлѣ литья изъ бронзы. Въ концѣ того же вѣка старый нижне-нѣмецкій городъ на р. Маасѣ, Маастрихтъ, обладалъ выдающимся литейщикомъ въ лицѣ Арта-ванъ-Маастрихта, которому обязаны, напримѣръ, церковь Богоматери въ Маастрихтѣ и церковь св. Іоанна въ Герцогенбушѣ (1492 г.) своими прекрасными мѣдными купелями, а церковь св. Виктора въ Ксантенѣ — своею знаменитою рѣшеткою, отдѣляющей хоръ отъ нефа. Отлитая въ 1501 г., она за-



Надгробный памятникъ Іоанна Безстрашнаго и Маргариты Баварской Клауса де-Верв въ дижонскомъ музеѣ. По старой гравюрѣ, изданной въ „Gazette des Beaux-Arts", 1891.

мѣчательна своими фантастическими формами поздней готики и украшена небольшими фигурами святыхъ. Понятіе о стилѣ бельгійской бронзы середины XV-го столѣтія лучше всего даютъ намъ нѣкоторыя бронзовыя статуэтки амстердамскаго королевскаго музея, которыя Дестре и Янъ Сиксъ съ полнымъ основаніемъ приписали брюссельскому скульптору Якобу де-Копперфлагеру (Жаку де-Герину, умершему въ 1462 или 1463 г.), исполнителю разрушеннаго надгробнаго памятника Луи де-Маля въ Лиллѣ. Чрезвычайно оживленныя и граціозныя, хотя еще грубоватыя по формамъ, эти фигурки (см. рис. на стр. 547), одѣтыя въ костюмы своего времени, подходятъ къ стилю великихъ нидерландскихъ живописцевъ середины XV-го столѣтія ближе, чѣмъ всѣ прочія дошедшія до насъ скульптурныя произведенія Бельгіи.

Обращаясь снова къ Дижону, мы тотчасъ встрѣчаемся здѣсь съ

высоко даровитою личностью Клауса де-Верве (ум. въ 1439 г.), великаго племянника великаго дяди. Подъ его руководствомъ былъ законченъ надгробный памятникъ Филиппа Смѣлаго (см. стр. 392) только въ 1412 г. Удивительно естественныя и жизненныя „плачущія" фигуры, наиболѣе достовѣрныя и самыя замѣчательныя произведенія де-Верве, представляются, поэтому, въ большинствѣ своемъ порожденіями новаго вѣка, дышащими его воздухомъ. Подъ пару къ этому памятнику Клаусъ де-Верве изготовилъ еще надгробный памятникъ герцога Іоанна Безстрашнаго (умершаго въ 1419 г.), и его жены, Маргариты Баварской, находящійся, вмѣстѣ съ вышеописаннымъ памятникомъ, въ дижонскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 548). Уже одно то, что на плитѣ этого памятника представлены вмѣсто одной двѣ лежачія фигуры, дѣлаетъ его роскошнѣе его образца; соотвѣтственно духу времени, всѣ его детали обработаны если и не съ особеннымъ благородствомъ и достоинствомъ, то старательнѣе, а кое-гдѣ даже болѣе мягко, чѣмъ на первомъ. Мастеръ не дожилъ до завершенія этого замѣчательнаго произведенія: оно было закончено только въ 1466—70 гг. Лемуатюрье. Наконецъ, мы знаемъ, что Клаусъ де-Верве участвовалъ въ декоративныхъ работахъ для церквей св. Бенигна, въ Дижонѣ, Богородицы, въ Семюрѣ, и св. Ипполита въ Полиньи. Статуи святыхъ въ Полиньи, отличающіяся силою исполненія, обрисовываютъ вполнѣ искусство этого мастера.

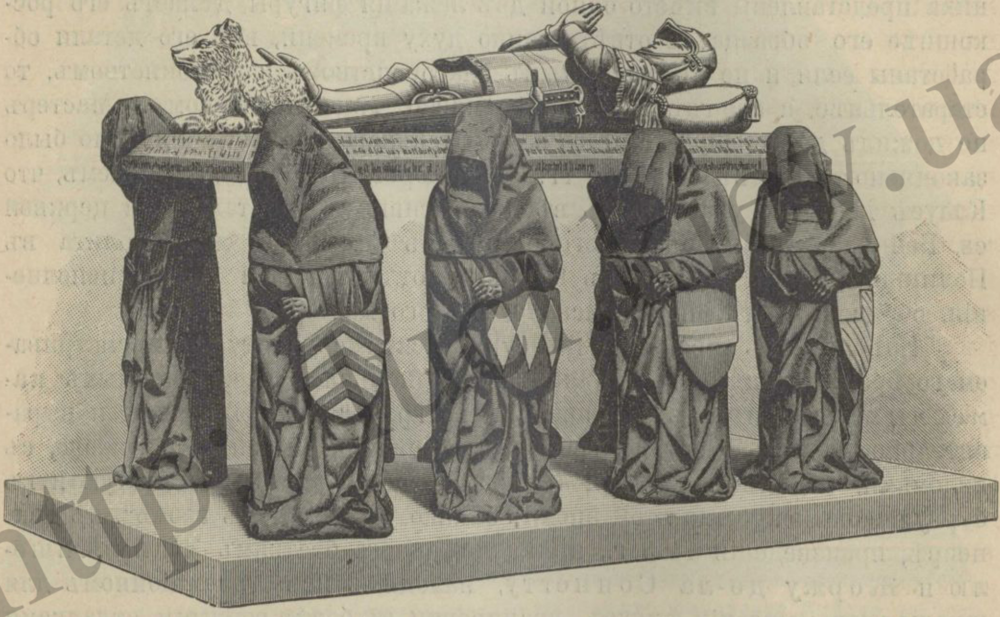
Изъ другихъ произведеній бургундской скульптуры разсматриваемаго времени, слѣдуетъ упомянуть о нѣсколькихъ раскрашенныхъ каменныхъ группахъ „Положенія во гробъ", полныхъ силы и выразительности. Въ „Святомъ гробѣ", въ Семюрѣ, мы видимъ тяжело, съ изломами, падающія складки одеждъ — особенность, проникшую и въ бургундское искусство этой эпохи; однако, въ „Святомъ гробѣ", въ Тоннеррѣ, произведеніи 1453 г., принадлежащемъ братьямъ Жану Мишелю и Жоржу де-ла Соннетту, находимъ при традиціонномъ для школы нагроможденіи фигуръ, драпировки съ болѣе ровными складками и болѣе одухотворенную моделлировку исполненныхъ скорби головъ.

Къ бургундской школѣ обыкновенно причисляютъ французскихъ мастеровъ — Жака Мореля изъ Ліона, которому Куражо посвятилъ особую монографію, и племянника и ученика этого мастера, Антуана Лемуатюрье. Жакъ Морель изучилъ свое искусство, очевидно, въ Ліонѣ. Въ немъ оживаетъ творчество Клауса Слютера, хотя и въ не столь сильной степени. Юношеское произведеніе Мореля, гробница кардинала Салюса въ Ліонѣ, не сохранилось; не дошло до насъ и позднее произведеніе этого художника, гробница короля Рене Анжуйскаго, бывшая въ анжерскомъ соборѣ, но сохранился, хотя и въ испорченномъ видѣ, его надгробный памятникъ Карла I Бурбонскаго и его жены Агнессы Бургундской, въ церкви Сувиньи, близъ Мулэна, столицы тогда еще довольно самостоятельнаго герцогства Бурбонскаго. Въ этомъ памятникѣ, исполненномъ въ 1448—50 гг., сказываются вся свобода, вся

http://luct.kiev.ua/

свѣжесть, на какія была способна середина XV-го вѣка. Морель умеръ въ 1459 г., въ Анжерѣ.

Антуанъ Лемуатюрье (ум. въ 1497 г.) родился въ Авиньонѣ, но учился также въ Бургундіи. Онъ считается первымъ бургундскимъ мастеромъ второй половины XV-го вѣка. Намъ извѣстно, что въ 1461 г. онъ исполнилъ алтарь для церкви св. Петра въ Авиньонѣ, а между 1466 и 1470 гг. закончилъ вышеупомянутый памятникъ Іоанна Безстрашнаго въ картезіанскомъ монастырѣ въ Дижонѣ. Остальныя произведенія, приписываемыя ему безъ разбора французской критикой стиля, и, прежде всего, находившійся раньше въ Сито въ Бургундіи, а теперь перенесен-



Памятникъ Филиппа По Антуана Лемуатюрье въ Луврѣ, въ Парижѣ. По Л. Гонзу.

ный въ Лувръ — мощный по замыслу надгробный памятникъ Филиппа По, оконченный около 1493 г., во всякомъ случаѣ — превосходныя произведенія бургундской школы разсматриваемаго нами времени. Каменнымъ раскрашеннымъ памятникомъ Филиппа По (см. рис. на этой стр.), блестяще заканчивается развитіе бургундской скульптуры въ XV вѣкѣ. Плакальщики помѣщены уже не на стѣнкахъ саркофага, а представляютъ собою самостоятельныя, съ внутреннимъ движеніемъ, фигуры людей, величиною въ натуру, несущихъ на своихъ плечахъ доску съ покойникомъ.

B. Нидерландская и бургундская живопись XV-го столѣтія.

Въ саду нидерландскаго искусства XV-го столѣтія одна только живопись расцвѣла съ полной роскошью. Независимо отъ параллель-

ныхъ стремленій ея итальянской красавицы-сестры, она только теперь усвоила себѣ всѣ средства красочнаго изображенія на плоскости. Станковая живопись, которая теперь съ избыткомъ возвращала стѣнной и книжной живописи то, чѣмъ вначалѣ была имъ обязана, стала во главѣ движенія. Въ ней искусство писать на плоскости развилось изъ куколки въ бабочку. Улучшеніе и повсемѣстное примѣненіе масляныхъ красокъ дало ей возможность передавать съ правдивой градаціей тоновъ силу солнечнаго освѣщенія на ряду съ мерцаніемъ тѣней и полутѣней. Пространство стало чувствоваться лучше, а это позволило давать глубину замкнутому или открытому пространству позади фигуръ, въ которыхъ была достигнута пластическая округлость, хотя, какъ доказалъ Іосифъ Кернъ, живопись сперва только отчасти познакомилась съ законами перспективы и научилась примѣнять ихъ къ дѣлу. Тѣмъ не менѣе, новое чувство дѣйствительности дало ей возможность не только съ одинаковой любовью схватывать и воспроизводить какъ ближайшіе предметы, такъ и подернутую дымкой даль, но и изображать на плоскости человѣческое тѣло въ его ничѣмъ не скрытой наготѣ и въ пышныхъ цвѣтныхъ одѣяніяхъ, — конечно, еще несвободно и угловато, но все-таки очень правдиво. Лишь постепенно удалось ей сообщить человѣческимъ фигурамъ размѣры правильные по отношенію къ предметамъ задняго плана. Глазъ былъ все; рука художника слѣдила за открытіями и ощущеніями глаза вплоть до тончайшихъ складокъ кожи и одежды, вплоть до чуть замѣтныхъ различій въ оконечностяхъ, вплоть до мельчайшихъ развѣтвленій деревьевъ и покрытыхъ дѣвственной бѣлизны снѣгомъ вершинъ далекихъ горъ. Но и душа и ощущеніе также обнимали собою все; нидерландскіе живописцы умѣли, каждый, смотря по свойствамъ своей натуры, влагать въ свои созданія тихую или кипучую жизнь. Такимъ образомъ, типы становились характерами, схемы — образами изъ плоти и крови, деревья, горы дома и рѣки превращались въ наполненные свѣтомъ пейзажи. Шедевры нидерландской живописи XV столѣтія еще и теперь принадлежатъ къ драгоцѣннѣйшимъ памятникамъ искусства всѣхъ временъ и народовъ. Тѣмъ обстоятельствомъ, что въ настоящее время исторія развитія этой живописи до нѣкоторой степени уяснилась, мы обязаны совокупнымъ трудамъ нидерландскихъ ученыхъ: Гейманса, Вуотерса и Гюлина, англійскихъ знатоковъ искусства: Уиля, Крове и Конуэя, французскихъ писателей: Дюріе, Бушо и Дюранъ-Гревиля, въ особенности же нѣмецкихъ изслѣдователей: Вагена, Шпрингера, Юсти, Боде, Шейблера, Фридлендера, Чуди, Кеммерера и Фолля, къ которымъ надо причислить Дворжака, въ Вѣнѣ.

Въ XV-мъ столѣтіи въ нидерландскихъ церквахъ, зáмкахъ, ратушахъ и домахъ горожанъ попрежнему не было недостатка въ стѣнной живописи, но сырость берегового климата уничтожила ее, за исключеніемъ немногихъ остатковъ, и вызвала у жителей Нидерландовъ любовь къ украшенію стѣнъ предпочтительно теплыми коврами, кото-

http://lucl.kiev.ua/

рыми, превзойдя Парижъ, въ XV столѣтіи снабжали весь свѣтъ сперва Аррасъ, а потомъ Брюссель. Нидерландская живопись по стеклу, изслѣдованіемъ которой занимался Леви, стала развиваться самостоятельно только въ XVI-омъ столѣтіи. Изученіе незначительныхъ остатковъ этого рода живописи, относящихся къ XV-му столѣтію, затруднило бы нашъ обзоръ общаго движенія искусства. Мы принуждены ограничиться разсмотрѣніемъ лишь станковой и миніатюрной живописи.

Замѣчательныя фламандскія станковыя картины даютъ возможность знать имена важнѣйшихъ изъ старонидерландскихъ живописцевъ. Большой группѣ нижне-нѣмецко-фламандскихъ мастеровъ противостоитъ небольшая, но значительная по вліянію, группа валлонско-, пожалуй, даже французско-фламандскихъ живописцевъ; но и они трудились главнымъ образомъ въ сѣверно-фламандскихъ и брабантскихъ городахъ съ германскимъ обликомъ, изъ числа которыхъ Брюгге, Гентъ, Брюссель и Лёвенъ въ продолженіе всего XV-го столѣтія сохраняли за собой господствующее положеніе въ искусствѣ.

Во главѣ этой плеяды мастеровъ стоятъ два брата, великіе Губертъ и Іоганнъ (Янъ) ванъ-Эйки. Мѣсто ихъ рожденія, Маасэйкъ въ провинціи Лимбурга, принадлежитъ къ области чисто нижненѣмецкаго языка. Іоганнъ ванъ-Эйкъ охотно признавалъ свое нижненѣмецкое происхожденіе, напримѣръ, въ надписи: „Als ich can“, которою снабжалъ свои картины. Принимаютъ, что Губертъ родился около 1366 г., а Янъ — около 1386 г., но эти даты — только предположительныя. Губертъ умеръ въ 1426 г. во время работы надъ своимъ гентскимъ шедевромъ, Янъ поступилъ въ 1425 г. въ Брюгге на службу къ бургундскому герцогу Филиппу Доброму, въ 1428—29 гг. предпринялъ служебную поѣздку въ Португалію и Испанію, и въ 1430 г. поселился въ Брюгге, гдѣ, согласно открытію, сдѣланному Уилемъ въ 1904 г., умеръ въ концѣ іюня 1441 г.

Установлено съ несомнѣнностью, что Губертъ ванъ-Эйкъ былъ учителемъ своего младшаго брата, Іоганна. Но откуда самъ Губертъ почерпнулъ свое искусство, въ которомъ было сосредоточено все художественное умѣніе того времени по сю сторону Альпъ, ясно не видно. Повидимому, это было искусство мѣстное, коренное искусство лимбургской области, черезъ которую протекаетъ Маасъ, и, слѣдовательно, это было искусство вполнѣ нижне-нѣмецкое. Не отказываясь отъ чужихъ, а именно, французско-фламандскихъ пріобрѣтеній, оно достигло здѣсь уровня, о которомъ нельзя было и мечтать. Не даромъ Маастрихтъ еще въ средніе вѣка считался, на ряду съ Кёльномъ, средоточіемъ живописи! Еще первый бургундскій герцогъ, Филиппъ Смѣлый, поручилъ исполненіе запрестольнаго образа въ Гентѣ Яну ванъ-Гассельту, который родился въ нынѣшнемъ главномъ городѣ бельгійской провинціи Лимбурга, а мастеръ Павелъ изъ Лимбурга, вмѣстѣ со своими братьями, исполнилъ въ Парижѣ старѣйшую и лучшую часть закон-

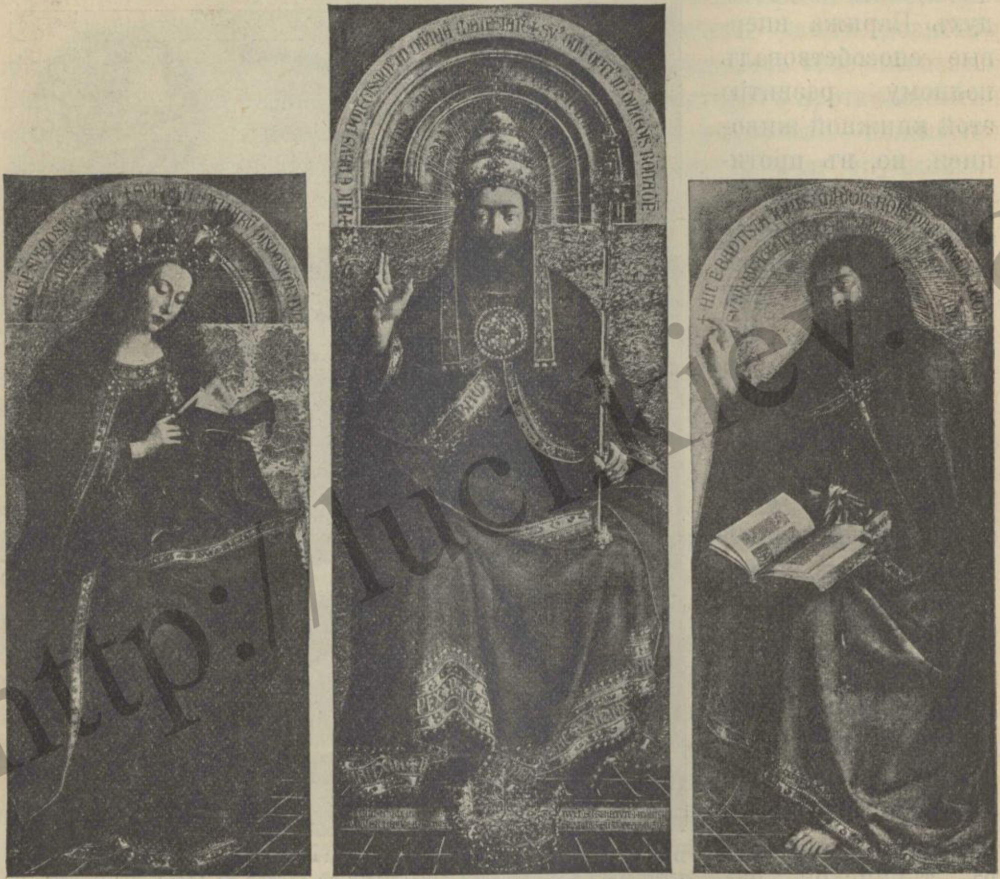
http://lucl.kiev.ua/

ченнаго въ 1410 г. молитвенника герцога Беррійскаго — иллюстрированной рукописи, которую Делиль назвалъ „roi des livres d'Heures“. Въ библейскихъ сценахъ этой рукописи, хранящейся въ замкѣ Шантильи, звучатъ еще итальянскіе отголоски переходнаго времени. Въ рисункахъ календаря, на которыхъ высятся въ сіяющей дали зáмки Парижа, мы встрѣчаемъ дотолѣ невиданный реализмъ. Нельзя отрицать, что живительный воздухъ Парижа впервые способствовалъ полному развитію этой книжной живописи, но, въ противоположность новѣйшимъ возраженіямъ Бушó и Дворжака, мы остаемся при томъ мнѣніи, что происхожденіе ея германско-нидерландское. Французскій знатокъ графъ Поль Дюррье считаетъ исполненный нѣсколько позднѣе, около 1417 г., также для герцога Беррійскаго, молитвенникъ, знаменитый „Livre d'Heures de Turin“, бóльшая часть котораго, къ сожалѣнію, сгорѣла въ туринской національной библіотекѣ въ 1904 г. (сохранилось нѣсколько листовъ, напр., въ собраніи Тривульчи, въ Миланѣ), ничьимъ другимъ произведеніемъ, какъ Губерта ванъ-Эйка! На самомъ дѣлѣ, листы этого молитвенника удивительно близко походятъ на произведенія его школы. Такіе рисунки, какъ восхожденіе дѣвъ къ Агнцу на холмѣ или возвращеніе герцога Вильгельма вдоль морского берега Голландіи, должны принадлежать, по крайней мѣрѣ, мастерской братьевъ ванъ-Эйковъ (см. рис. выше.)

Возвращеніе герцога Вильгельма по морскому берегу. Изъ тюренскаго молитвенника, сгорѣвшаго въ Туринѣ въ 1904 г. По П. Дюррье.

Первое и единственное достовѣрное произведеніе, надъ которымъ работали оба брата, Губертъ и Янъ ванъ-Эйки, — громадный алтарный складень, нѣкогда находившійся въ одной изъ боковыхъ капеллъ ста-

рой церкви св. Іоанна (теперь церкви св. Бавона) въ Гентѣ. Это чудное произведеніе, самое сильное изъ всего того, что создано сѣверной живописью XV-го столѣтія, было заказано въ 1420 г. богатымъ гентскимъ гражданиномъ Іодокюсомъ Фейтомъ Губерту ванъ-Эйку, но, какъ гласитъ надпись, было окончено въ 1432 г. Яномъ уже послѣ смерти Губерта. Въ означенной гентской церкви находится теперь только



Губерта ванъ-Эйка: Богъ-Отецъ, Марія и Іоаннъ. Отъ алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ. По фотографіи Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ.

средняя часть складня, три верхнія доски которой изображаютъ Бога-Отца между Пресв. Дѣвой и Іоанномъ Крестителемъ, а нижняя доска, во всю ширину трехъ верхнихъ, изображаетъ „поклоненіе Агнцу" и „источникъ живоносной воды" Откровенія ап. Іоанна (гл. 7). Изъ двойныхъ створокъ нижнія пары и внутренняя верхняя пара находятся въ берлинскомъ музеѣ, а наружная верхняя пара створокъ — въ брюссельскомъ музеѣ. Все содержаніе этого произведенія — исторія спасенія человѣческой души, начиная съ грѣхопаденія и до небесной славы, какою она открылась святому, во имя котораго сооружена церковь, а

также какою она, по предстательству Іоанна Крестителя и ап. Іоанна, должна открыться жертвователю и его женѣ, изображеннымъ на нижней наружной сторонѣ берлинской створки благоговѣйно колѣнопреклоненными передъ статуями этихъ святыхъ. Видно, что художники еще не были въ состояніи отрѣшиться отъ воспоминаній о болѣе раннихъ пластически украшенныхъ алтарныхъ иконахъ съ живописными створками (см. стр. 389). Въ превосходно исполненныхъ головахъ колѣнопреклоненныхъ портретныхъ фигуръ величиною въ натуру выражено полное упованіе на неземныя силы, но обычное, безъ особеннаго душевнаго порыва. Верхнія четыре доски, если смотрѣть на нихъ снаружи, изображаютъ Благовѣщеніе, происходящее въ просторной горницѣ со множествомъ околичностей. Такимъ образомъ, на наружной сторонѣ складня мы видимъ внизу торжество новаго портретнаго искусства, а вверху — торжество перспективной живописи, сопровождаемое смѣлымъ и сильнымъ колоритомъ. При открытыхъ створкахъ всѣ двѣнадцать образовъ внутренней стороны складня поражаютъ великолѣпіемъ своихъ красокъ, которому соотвѣтствуетъ въ высшей степени тщательное письмо. Въ срединѣ представленъ Всемогущій (надпись на образѣ гласитъ: „Deus Potentissimus“), торжественно и величаво сидящій на престолѣ, фигура, какъ бы состоящая изъ плоти и крови; ея выразительность почти подавляется роскошью ея тяжелыхъ одеждъ. По правую руку

Адамъ и Ева гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ брюссельскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ.

отъ Всемогущаго, величаво и торжественно сидитъ Пресв. Дѣва, склонившись надъ книгой, по лѣвую сторону отъ него сидитъ Предтеча съ пророчески поднятой десницей (см. рис. на стр. 554). Сочный красный, глубокій синій и яркій зеленый цвѣта мантій этихъ трехъ фигуръ соста-

http://lucl.kiev.ua/

вляютъ чрезвычайно сильное красочное сочетаніе. На верхнихъ доскахъ створокъ (въ Берлинѣ), позади Іоанна Крестителя и Богоматери продолжается на фонѣ естественнаго голубого неба рядъ изображеній небесной славы; позади Пресв. Дѣвы стоятъ поющіе ангелы, фигуры натуральной величины, а позади Іоанна Крестителя подобные же ангелы играютъ на инструментахъ, одинъ на органѣ, а другіе — на скрипкахъ и арфахъ (см. табл. 36). Всѣ они одѣты въ широкія сверкающія золотомъ парчевыя мантіи, написанныя въ желтомъ тонѣ. Въ выраженіи ихъ лицъ, въ ихъ головахъ правильнаго очертанія, но сѣвернаго типа, превосходно переданы увлеченіе музыкой и душевное настроеніе каждаго въ отдѣльности. Обѣ крайнія полустворки верхняго ряда (въ Брюсселѣ) изображаютъ Грѣхопаденіе прародителей и его послѣдствія. Въ нишахъ съ полукруглыми арками, сложенныхъ изъ сѣраго камня, стоятъ, слѣва Адамъ, справа Ева, фигуры въ натуральный ростъ (см. рис. на стр. 555). По крѣпкой фигурѣ Адама съ его короткой бородой видно, что онъ написанъ прямо съ живой натуры. Болѣе общаго типа и болѣе плоская фигура Евы написана, очевидно, только отчасти съ натуры. Въ такую величину, съ такой художественной законченностью и съ такой глубоко выраженной жизненностью вплоть до передачи каждаго волоска, нагія человѣческія фигуры, вообще, еще не были написаны.

Ратники Христовы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ, въ берлинскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Наконецъ, нижній рядъ досокъ посвященъ поклоненію Агнцу по Апокалипсису. Черезъ всѣ пять досокъ подъ небомъ тянется роскошный скалистый пейзажъ съ сочной зеленью, южной растительностью, со скалами и холмами, покрытыми деревьями и цвѣтами. На далекомъ горизонтѣ, какъ въ описанной выше брюссельской рукописи бл. Августина (стр. 395), высятся въ ясномъ воздухѣ башни и кровли далекихъ городовъ. Посрединѣ, на алтарѣ, окруженномъ колѣнопреклоненными крылатыми ангелами въ длинныхъ одеждахъ, стоитъ Агнецъ, символъ Спасителя. Впереди, съ лѣвой стороны многочисленные представители Ветхаго, а съ правой — столь же многочисленные представители Новаго Завѣта, благоговѣйно склоняясь на колѣна, стоя или подходя, образуютъ правильныя группы. На парныхъ створкахъ, ближе къ переднему плану, черезъ дикія скалистыя ущелья и цвѣтущія до-

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 36. Группы ангеловъ, части гентскаго алтарнаго складня, произведенія братьевъ Губерта и Яна ванъ-Эйковъ, въ Берлинскомъ музеѣ.

Съ фотографіи Фр. Ганфштенгля, въ Мюнхенѣ.

лины стягиваются новыя толпы. Расположенныя по требованію древнихъ текстовъ: слѣва всадники, справа путники, слѣва воины Христовы и праведные судьи, справа святые паломники съ великаномъ Христофоромъ впереди нихъ (см. рис. на стр. 556) и святые отшельники, впереди которыхъ идутъ Павелъ и Антоній. Какая масса сильныхъ и нѣжныхъ образовъ во всѣхъ этихъ группахъ, какое спокойное счастье, находящее въ самомъ себѣ удовлетвореніе въ стремленіи къ одной и той же святой цѣли! Если внутри всѣхъ нижнихъ рядовъ святыхъ есть нѣкоторая невыдержанность въ воздушной и линейной перспективѣ, то все же художникъ такъ удачно, съ такимъ вѣрнымъ чувствомъ сопоставилъ ихъ, что, вообще, весь образъ представляетъ еще и теперь изумительное произведеніе, въ которомъ сливаются въ одно художественное цѣлое пейзажъ, фигуры, естественное и божественное однимъ возвышеннымъ настроеніемъ.

Святые пилигримы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ берлинскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Своей мягкостью и своей удивительной сохранностью краски этого замѣчательнаго произведенія обязаны новому способу живописи масляными красками, которыми оно было исполнено. Новѣйшія изслѣдованія, начиная съ Истлэка и кончая Бергеромъ и Кремеромъ (ср. стр. 376) сдѣлали общеизвѣстными факты, что живопись масляными красками не была изобрѣтена, какъ разсказываетъ Вазари, ванъ-Эйками, и что, напротивъ, уже давно было извѣстно растираніе красокъ на льняномъ или другомъ маслѣ, чтобы предохранить ихъ отъ сырости. Но очень различны мнѣнія о томъ, въ чемъ состояли открытія ванъ-Эйковъ. По Бергеру ихъ техника представляла соединеніе „масляной живописи съ клеевой", которая такъ же далека была отъ старой простой клеевой, яичной или приготовленной на фиговомъ сокѣ живописи, какъ и отъ совершенно жидкой масляной живописи позднѣйшаго времени, которою работаютъ, накладывая одну жидкую краску на другую. Какъ бы то ни было, Вазари, во всякомъ случаѣ, правъ, утверждая что ванъ-Эйки своимъ совершенно новымъ, какъ для сѣвера, такъ и для юга, способомъ живописи, достигли не только доселѣ невиданной яркости и устойчивости предъ водою своихъ красокъ, но путемъ слiянія болѣе жидкихъ растворовъ въ переходахъ тоновъ достигли заразъ болѣе со-

вершенной и болѣе мягкой моделлировки, чѣмъ та, которая была до сихъ поръ возможна.

Особенно трудно разграничить долю участія каждаго изъ братьевъ ванъ-Эйковъ въ исполненіи большого гентскаго алтаря. Уиль, англійско-бельгійскій изслѣдователь, недавно пошелъ дальше другихъ и приписалъ Губерту все, кромѣ створокъ съ Адамомъ и Евой, считая послѣднія работой Яна. Наоборотъ, Фолль все произведеніе приписываетъ Яну ванъ-Эйку и самое бóльшее допускаетъ, что Губерту принадлежатъ три большія фигуры посрединѣ, вверху. Взглядъ Уиля, къ которому ближе всего подходитъ мнѣніе Зеека, защищалъ и развилъ до крайнихъ предѣловъ Дюранъ-Гревиль, а къ взгляду Фолля больше всего примыкаетъ Кеммереръ; вопросъ, такимъ образомъ, еще окончательно не рѣшенъ. Все же, оцѣнивая стиль, и мы убѣждаемся, что три большія фигуры средней картины, съ ихъ общими типами, ихъ болѣе сухимъ рисункомъ и болѣе темной моделлировкой, являются самыми ранними частями и, слѣдовательно, указываютъ на Губерта. Болѣе свободный, мягкій и живописный стиль Яна мы достаточно знаемъ по подписаннымъ вещамъ его работы. Мнѣніе Уиля и Дюранъ-Гревиля, что, наоборотъ, здѣсь, какъ и повсюду, Губертъ является болѣе мягкимъ, болѣе склоннымъ къ живописной манерѣ мастеромъ, а Янъ болѣе сухимъ, болѣе пластичнымъ, — противорѣчитъ нашему историко-художественному представленію. Дворжакъ, по нашему мнѣнію, наиболѣе тонко изучившій эти изображенія, приходитъ къ заключенію, что, кромѣ трехъ верхнихъ среднихъ изображеній, только нижнія группы въ нижней средней картинѣ были исполнены Губертомъ, а всѣ остальныя изображенія, а также пейзажъ въ поклоненіи Агнцу — Яномъ, и, однако, чисто внѣшнія соображенія говорятъ, повидимому, противъ того, чтобы Губертъ въ этой вещи сдѣлалъ такъ мало, а Янъ такъ много. Замѣчательное произведеніе, на цѣлое столѣтіе указавшее пути для сѣверной живописи, представляется намъ работой обоихъ братьевъ, и только, какъ таковому — мы можемъ ему удивляться и имъ восторгаться.

Къ попыткамъ Уиля и Дюранъ-Гревиля, приписать Губерту еще рядъ меньшихъ станковыхъ картинъ ванъ-эйковскаго направленія, слѣдуетъ относиться съ большой осторожностью. Створка съ изображеніемъ жертвователя со св. Антоніемъ, въ копенгагенскомъ музеѣ, напримѣръ, которую нельзя считать достовѣрной, Фридлендеръ, Гюлэнъ и Дворжакъ считаютъ довольно слабымъ произведеніемъ поздняго стиля ванъ-Эйковъ и по праву признаютъ авторомъ его Петера Кристуса. Прелестная, полная настроенія картина въ собраніи Кука въ Ричмондѣ, съ изображеніемъ трехъ Марій у опустѣвшаго гроба Спасителя, при совершенно новомъ по тону красноватомъ свѣтѣ утреннихъ сумерекъ, врядъ ли могла быть написана раньше середины XV-го вѣка. Другія картины, приписываемыя указанными изслѣдователями Губерту, какъ, напримѣръ, дрезденскій алтарикъ, мы считали и считаемъ лучшими картинами Яна,

http://lucl.kiev.ua/

История искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 37. „Обрученіе итальянца Джованни Арнольфини“, картина Я. ванъ-Эйка, въ Лондонской Національной галереѣ.

Съ фотографіи Фр. Ганфштенгля, въ Мюнхенѣ.

http://luci.kiev.ua/

такъ какъ исходимъ изъ противоположныхъ отличительныхъ признаковъ, чѣмъ они. Но мы все же относимся безъ предубѣжденія къ дальнѣйшимъ выводамъ Дюранъ-Гревиля, который стоитъ, главнымъ образомъ, за Губерта.

Рядъ подписанныхъ и снабженныхъ годомъ картинъ Яна ванъ-Эйка, большею частью небольшого размѣра, начинается вскорѣ послѣ 1432 г. „Мадонной въ комнатѣ“, въ Инсъ-Голлѣ около Ливерпуля, строго материнскаго вида, на подлинности которой мы настаиваемъ, и чрезвычайно жизненнымъ пояснымъ портретомъ какого-то ученаго въ красной одеждѣ съ зеленой головной повязкой, въ національной галлереѣ въ Лондонѣ. „Мадонна“ изображаетъ Дѣву-Марію съ сыномъ на колѣняхъ среди дышущей святостью и покоемъ домашней обстановки. Какъ это еще обычно у ванъ-Эйковъ, она слишкомъ велика для комнаты, въ которой сидитъ на тронѣ, но написана съ тонкимъ, до тѣхъ поръ невиданнымъ пониманіемъ силы свѣта и тѣней для передачи пространства. Портретъ лондонской національной галлереи изображаетъ безбородаго человѣка съ тупымъ носомъ, выдавшимися скулами и толстыми губами, причемъ удивительно увѣренна и совершенна моделлировка головы и рукъ: это спокойный фламандецъ съ рѣзко выраженнымъ типомъ. Живѣе исполненъ портретъ крѣпкаго шестидесятилѣтняго старика въ красномъ тюрбанѣ 1433 г., въ томъ же собраніи. Къ „Мадоннѣ въ комнатѣ“ въ Инсъ-Голлѣ примыкаетъ также находящееся въ лондонской галлереѣ изумительное произведеніе 1434 г. — помолвка въ жанровой обстановкѣ, или обрученіе жившаго постоянно въ Брюгге итальянца Джованни Арнольфини (см. табл. 37). Въ прекрасной свѣтлой комнатѣ стоитъ молодая пара, держась за руки; женихъ въ коричневомъ плащѣ, отороченномъ мѣхомъ, и въ высокой черной шляпѣ, невѣста въ ярко-зеленомъ платьѣ съ бѣлымъ платкомъ на головѣ. Черты лица ни у того, ни у другой не выдаютъ внутренняго волненія, но всю картину проникаетъ торжественная серьезность. Латунная люстра, висящая надъ молодыми, блеститъ на свѣту, который падаетъ изъ оконъ съ лѣвой стороны. На задней стѣнѣ между Арнольфини и его невѣстой находится блестящее зеркало; въ немъ видны отраженія художника и его спутниковъ, которыхъ надо мысленно представить себѣ на мѣстѣ зрителей присутствующими въ качествѣ свидѣтелей. Каждая деталь имѣетъ свое значеніе и въ то же время содѣйствуетъ общему эффекту.

Изъ остальныхъ достовѣрныхъ картинъ Яна ванъ-Эйка большая, удивительно законченная картина въ академическомъ музеѣ въ Брюгге, представляющая Мадонну и внутренность церкви, съ каноникомъ Пала въ качествѣ жертвователя, и портретъ Яна де-Леёва въ вѣнской галлереѣ, относятся къ 1436 г.; оставшаяся только въ сѣрой подмалевкѣ св. Варвара антверпенскаго музея, показывающая большой успѣхъ въ области пейзажа, относится къ 1437 г.; прелестная, еще идеально заду-

http://luci.kiev.ua/

манная „Мадонна у фонтана“, въ антверпенскомъ музеѣ, и живой, чуть не говорящій портретъ жены художника, въ академіи въ Брюгге, относятся къ 1439 г.

Къ лучшимъ, и только благодаря указаніямъ стиля, достовѣрнымъ произведеніямъ мастера, которыя здѣсь не могутъ быть перечислены, принадлежатъ еще портреты, находящіеся въ берлинской и германштадтской галлереяхъ, и портретъ какого-то духовнаго лица въ вѣнской галлереѣ (въ дрезденскомъ кабинетѣ эстамповъ находится оригинальный рисунокъ къ нему), а также такія религіозныя картины, какъ „Мадонна канцлера Ролэна“ въ Луврѣ, въ Парижѣ, лучшая изъ тѣхъ картинъ, которыя изображаютъ жертвователя колѣнопреклоненнымъ передъ Мадонной въ открытой галлереѣ надъ обширнымъ рѣчнымъ пейзажемъ; какъ „Мадонна Лукка“ въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ на Майнѣ, примыкающая къ Мадоннѣ Инсъ-Голля, и „Благовѣщеніе“ въ Эрмитажѣ въ С.-Петербургѣ, примыкающее къ Мадоннѣ въ церкви въ Брюгге. Сюда же относится, наконецъ, изящный алтарикъ дрезденской галлереи (см. табл. 38 при стр. 564), на створкахъ котораго съ наружной стороны изображены опять въ видѣ статуй, написанныхъ сѣрымъ монохромомъ, двѣ фигуры „Благовѣщенія“; открытыя, эти створки вмѣстѣ со средней частью изображаютъ внутренность трехнефной церкви, въ которую льется мягкій свѣтъ. Въ среднемъ нефѣ сидитъ на тронѣ Дѣва Марія съ младенцемъ; въ боковомъ нефѣ правой створки стоитъ прелестная дѣвическая фигура св. Екатерины; въ боковомъ нефѣ лѣвой створки стоитъ на колѣняхъ жертвователь, за которымъ въ качествѣ его патрона-святого, стоитъ архангелъ Михаилъ въ образѣ благороднаго крылатаго юноши въ панцырѣ. Направо взглядъ скользитъ по ласкающему свѣтлому пейзажу.

Св. Элигій въ своей мастерской. Картина Петра Христуса въ собраніи барона А. фонъ-Оппенгейма въ Кёльнѣ. По фотогр. Ф. Брукманна и К° въ Мюнхенѣ.

Благодаря ванъ-Эйку живопись, дѣйствительно, стала на совершенно новую дорогу въ смыслѣ воззрѣнія на природу и техники исполненія. Писать живописно разучились со временъ древнихъ грековъ. Янъ ванъ-Эйкъ впервые снова этому научился и научилъ другихъ.

Въ сравненіи съ Яномъ ванъ-Эйкомъ нидерландская живопись XV-го столѣтія сдѣлала успѣхи только въ установленіи точнаго отношенія главныхъ фигуръ къ заднимъ планамъ и въ ослабленіи красочности пейзажныхъ фоновъ, какъ таковыхъ. Какъ разъ ближайшій преемникъ Яна ванъ-Эйка, Петръ Кристусъ изъ Барле, о которомъ имѣются указанія, что въ 1443—72 г.г. онъ жилъ въ Брюггѣ, въ своихъ подписанныхъ картинахъ въ Институтѣ Штеделя, во Франкфуртѣ на Майнѣ и въ берлинской галлереѣ, кажется болѣе строгимъ, сухимъ и холоднымъ, чѣмъ тотъ. Своеобразную прелесть предметовъ обстановки представляетъ его картина, въ собраніи барона А. фонъ-Оппенгейма въ Кёльнѣ, написанная въ 1449 г. и изображающая золотыхъ дѣлъ мастерскую св. Элигія (см. рис. на стр. 560), древнѣйшая изъ сохранившихся „бытовыхъ“ или „жанровыхъ“ картинъ. Нимбъ съ сіяніемъ, произведеннаго въ святые золотыхъ дѣлъ мастера, представляетъ лишь придатокъ къ этому бюргерскому изображенію. Подъ косвеннымъ вліяніемъ братьевъ ванъ-Эйковъ складывается рядъ различныхъ художественныхъ личностей, которыя ведутъ своей дѣятельностью дальнѣйшее развитіе.

Дѣсятилѣтіе спустя послѣ братьевъ ванъ-Эйковъ выдвинулся французско-нидерландскій мастеръ иного типа, но въ своемъ родѣ не менѣе новаторъ, чѣмъ они, Рогиръ ванъ-деръ-Вейденъ, или Рожеръ де-ла Пастюръ, который родился въ Турнэ около 1400 г. и выучился тамъ же живописи подъ руководствомъ Робера Кампена, а потомъ былъ городскимъ живописцемъ въ Брюсселѣ, гдѣ и умеръ въ 1464 г. Взглядъ Гассе, который различаетъ Рогира изъ Брюсселя и Рогира изъ Брюгге, мы считаемъ невѣрнымъ. Въ противоположность ванъ-Эйкамъ, Рогиръ главныя усилія обращаетъ на повѣствовательную живопись. Композиціи его четырехъ историческихъ картинъ, написанныхъ имъ на полотнѣ для брюссельской ратуши, сохранились, къ сожалѣнію, только въ бургундскихъ коврахъ бернскаго музея. Но и его сохранившіяся станковыя картины, посвященныя, главнымъ образомъ, жизни и смерти Спасителя, въ дѣйствительности заключаютъ въ себѣ больше страсти и движенія, чѣмъ картины братьевъ ванъ-Эйковъ, но, конечно, формы въ нихъ болѣе угловаты и сухощавы, онѣ черствѣе и суше по рѣзко выраженной моделлировкѣ и производятъ болѣе однообразное впечатлѣніе своими глубокими и благородными красками.

Наиболѣе старыми и наиболѣе пластичными представляются, признанныя Юсти и Уилемъ за произведенія Рогира, большія картины мастера въ залѣ Капитула въ Эскуріалѣ въ Испаніи, съ изображеніемъ на золотомъ фонѣ распятаго Христа съ Іоанномъ и Маріей и Снятія со Креста. Послѣднее распространено во многихъ копіяхъ. Насколько лица съ ихъ прямымъ носомъ и тонкими губами являются у него идеальными, настолько движенія человѣческихъ фигуръ съ ихъ тѣлесной округлостью по своимъ твердымъ очертаніямъ, — реалистичными, а выбранный моментъ драматичнымъ; настолько же поразительны разнообразіе въ выраженіи

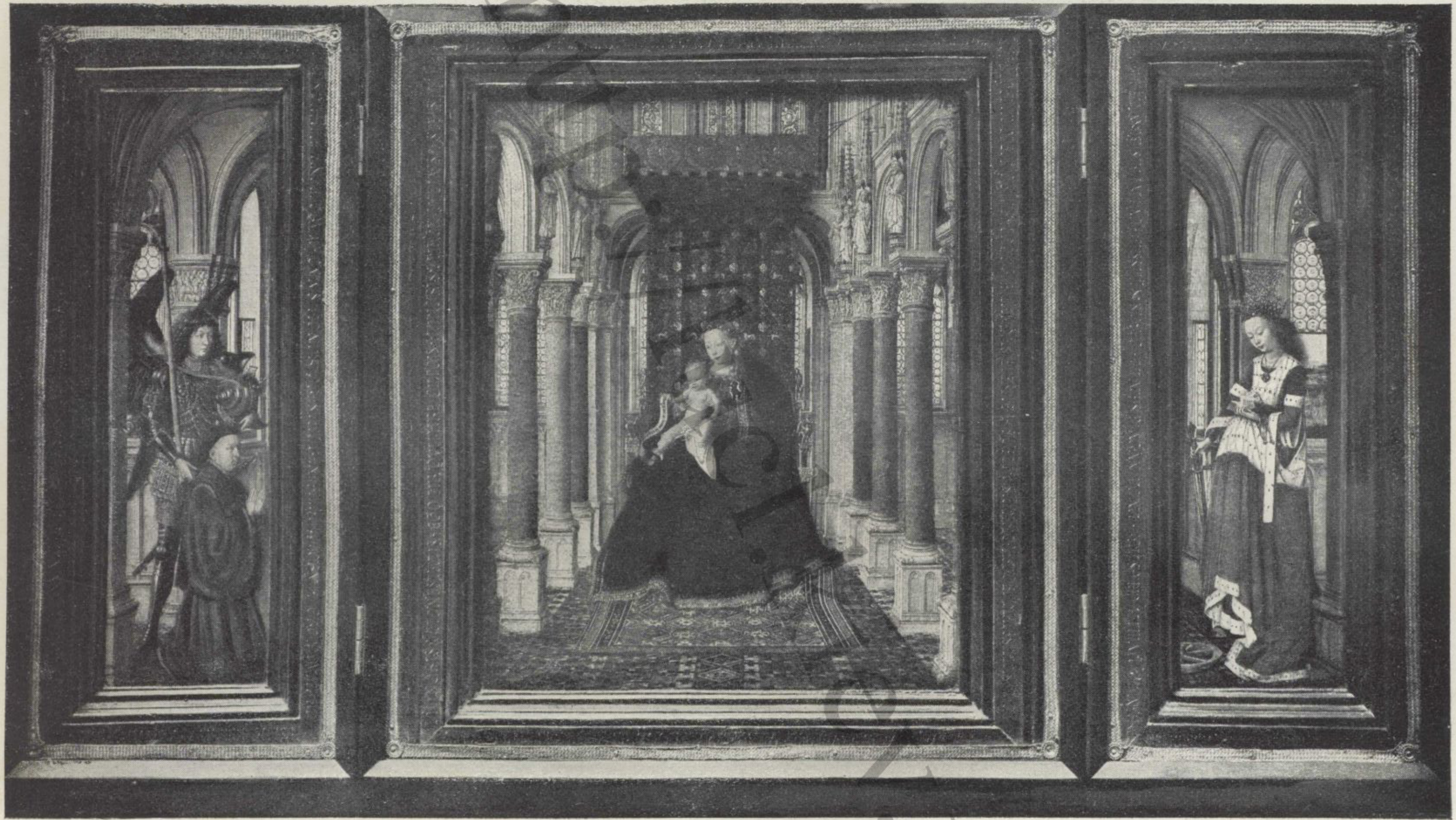
http://lucl.kiev.ua/

страданія, жесты и игра лицъ у фигуръ, одаренныхъ чрезмѣрной жизненностью.

Дальнѣйшее развитіе Рогира отражается въ трехъ изящныхъ алтарныхъ складняхъ берлинской галлереи. Въ самомъ старомъ изъ нихъ, „Алтарикѣ Маріи“ изъ Мирафлореса около Бургоса (ранѣе 1480 г.; см. рис. ниже) створки (Рождество и Воскресеніе) и средняя часть (Плачъ надъ тѣломъ Христа) еще не объединены однимъ пространствомъ, но все здѣсь самостоятельно задумано, наглядно изображено и глубоко прочувствовано. Къ нѣсколько болѣе позднему времени относится алтарь съ Іоанномъ Крестителемъ. Замѣтное перспективное единство съ нѣжнымъ распредѣленіемъ свѣтотѣни объединяетъ среднюю его картину, Крещеніе, съ картинами на боковыхъ створкахъ, исполненными въ жанровомъ духѣ, рожденіемъ и усѣкновеніемъ главы Іоанна Предтечи. Ко времени послѣ итальянской поѣздки Рогира (1449—50 гг.) относится его миддельбургскій „Алтарь Христа“ въ берлинскомъ музеѣ. Главная картина изображаетъ поклоненіе новорожденному Младенцу въ развалинѣ, покрытой соломенной крышей. На лѣвой створкѣ тибуртинская сивилла указываетъ императору Августу на явленіе Мадонны; на правой створкѣ рождественская звѣзда, съ младенцемъ внутри нея, является волхвамъ на Востокѣ (см. рис. на стр. 563). Разработка отдѣльныхъ фигуръ и образованіе изъ нихъ группъ, по сравненію съ болѣе ранними произведеніями, стали болѣе законченными, но настолько же потеряли въ глубокой интимной строгости. Подробности пейзажа, оживленнаго свойственными кисти Рогира рыцарскими замками, менѣе условны, чѣмъ раньше; воздушная перспектива стала яснѣе вплоть до передачи сіяющихъ далей и небесныхъ высотъ. Мы не можемъ здѣсь ближе касаться такихъ вещей Рогира, какъ его картины „Таинствъ“ въ мадридскомъ и антверпенскомъ музеяхъ и его алтарика съ Распятіемъ

Оплакиваніе тѣла Христа. Рогира ванъ-деръ-Вейдена. Средняя часть алтаря изъ Мирафлореса въ берлинскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

http://elib.kiev.ua/



 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 38. Алтарный складень Я. ванъ-Эйка, въ Дрезденской галереѣ.

Съ фотографіи издательской фирмы Ф. Брукмана, въ Мюнхенѣ.

въ вѣнской галлереѣ. Къ числу важныхъ для исторіи искусства и крупныхъ вещей относится его большой алтарный складень въ госпиталѣ въ Бонѣ, который Рогиръ выполнилъ около 1445 г. для Николая Ролэна, канцлера Филиппа Добраго. При раскрытыхъ створкахъ представляется мощное, роскошное по краскамъ, изображеніе Страшнаго Суда. Оно не отличается ясной композиціей, но зато въ немъ масса глубоко задуманныхъ частностей. При закрытыхъ створкахъ, какъ и въ нижней части гентскаго алтаря, очевидно, послужившаго образцомъ, въ серединѣ помѣщены, написанные въ видѣ статуй изъ сѣраго камня, покровители госпиталя — святые Севастіанъ и Антоній; слѣва и справа отъ нихъ стоятъ на колѣняхъ, замѣчательныя по возвышенной жизненной правдѣ, фигуры жертвователя и его жены. Галлерея картины съ Мадонной и канцлеромъ Ролэномъ ванъ-Эйка повторяется въ картинѣ Рогира ванъ-деръ-Вейдена — „Св. Лука, пишущій Мадонну“ — въ мюнхенской пинакотекѣ. Для преходящаго вліянія, которое оказало на него итальянское искусство, поучительно его изображеніе Мадонны, стоящей посреди четырехъ святыхъ, на золотомъ фонѣ, находящееся въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ на Майнѣ. Алтарный складень изъ поздней эпохи его дѣятельности въ мюнхенской пинакотекѣ показываетъ, однако, что Рогиръ ванъ-деръ-Вейденъ скоро снова вернулся къ своей собственной манерѣ. Великолѣпная средняя картина этого алтаря изображаетъ Поклоненіе волхвовъ, правая створка — Срѣтеніе, а лѣвая — Благовѣщеніе. Менѣе угловатыя и менѣе худощавыя фигуры, большая законченность группъ и болѣе ясное освѣщеніе пейзажа ставятъ эту вещь въ рядъ послѣднихъ произведеній мастера, хотя ея смягченнаго языка формъ недостаточно для того, чтобы приписывать ее, какъ это бывало, Гансу Мемлингу (стр. 570).

Волхвы на Востокѣ. Правая створка мидельбургскаго алтаря ванъ-деръ-Вейдена въ берлинскомъ музеѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Манера Рогира ванъ-деръ-Вейдена была, очевидно, болѣе народна, чѣмъ утонченное искусство Яна ванъ-Эйка. За это его хвалили и прежніе историки; при посредствѣ живописцевъ и граверовъ сосѣднихъ народовъ его искусство охватило болѣе широкіе круги, чѣмъ искусство знаменитыхъ братьевъ съ р. Мааса.

Вмѣстѣ съ Рогиромъ у Кампена въ Турнэ учился Жакъ Дарэ

(упоминается въ 1432—68 гг.). Въ немъ, какъ полагаютъ въ особенности Уиль и Гюлэнъ, можно видѣть автора превосходныхъ произведеній, хотя и не равныхъ по достоинству работамъ Яна ванъ-Эйка и Рогира. Эти произведенія Боде, Гимансъ и въ особенности Чуди сопоставили вмѣстѣ и признали въ нихъ произведенія одного и того же художника, „мастера изъ Флемалля“. Попытки признать этого мастера изъ Флемалля въ самомъ Рогирѣ ванъ-деръ-Вейденѣ или искусственно отличаемомъ отъ него Рогирѣ изъ Брюгге (Гассе) потерпѣли неудачу; нельзя также доказать и того, что онъ есть, уже упомянутый ранѣе, Дарэ; несомнѣнно только то, что онъ былъ нидерландцемъ. По своей внутренней сущности онъ стоитъ посерединѣ между Яномъ ванъ-Эйкомъ и Рогиромъ. У него нѣтъ того оживленія и движенія, что у Рогира, но онъ и не такъ спокойно углубленъ въ себя и не такой „знатокъ души“ (слова Фридлендера), какъ Іоганнъ. Языкомъ своихъ формъ и манерой исполненія онъ родственъ Рогиру ванъ-деръ-Вейдену, а своимъ тонкимъ пониманіемъ свѣтотѣни и своимъ пристрастіемъ къ поздне-готической домашней обстановкѣ онъ напоминаетъ Яна ванъ-Эйка. Въ общемъ, онъ грубѣе, прозаичнѣе и менѣе выразителенъ, чѣмъ оба первые. Выше другихъ между его произведеніями стоятъ части двухъ большихъ алтарныхъ образовъ въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ на Майнѣ, частью еще съ золотыми фонами, съ фигурами въ натуральную величину; рѣзко написанъ, но превосходенъ по моделлировкѣ злой „Разбойникъ на крестѣ“; замѣчательно статуарно выполнены Мадонна и св. Вероника на створкахъ алтаря изъ Флемалля, по имени котораго былъ названъ мастеръ. Къ утраченному „Алтарю Мероде“, который отличался обычной своеобразной манерой мастера, весьма близко стоятъ двѣ створки алтаря 1438 г. въ мадридскомъ музеѣ. Въ комнатѣ, изображенной на правой створкѣ, сидитъ св. Варвара на красивой рѣзной скамейкѣ, сзади нея въ каминѣ весело пылаетъ огонь (см. рис. выше). Въ этихъ картинахъ совершенно особенная манера сливать въ одно человѣческія фигуры съ окружающимъ пространствомъ и обстановкой. Са-

Св. Варвара. Правая створка одного алтаря мастера изъ Флемалля въ мадридскомъ Музеѣ. По „Музею“ Шпеманса. Т. 4, № 149.

http://luck.kiev.ua/

мое жизненное и одухотворенное произведеніе мастера — это его „Христосъ на крестѣ“ въ берлинскомъ музеѣ. По краскамъ тоньше всего его небольшое „Успеніе“ въ національной галлереѣ въ Лондонѣ. Лучшій пейзажъ находится на его картинѣ „Святая ночь“, въ дижонскомъ музеѣ. Что это ночь, можно, конечно, узнать только по свѣчкѣ въ рукѣ Іосифа, но впечатлѣніе зимы — здѣсь, вѣроятно, впервые въ станковой картинѣ — очень удачно передано голыми зимними деревьями посреди далеко раскинувшагося пейзажа.

Возвращаясь къ Генту, мы встрѣчаемъ здѣсь во второй половинѣ столѣтія двухъ художниковъ, главныя сохранившіяся произведенія которыхъ были написаны для итальянцевъ. Одинъ изъ нихъ, Гуго ванъ-деръ-Гоесъ, который работалъ въ Гентѣ между 1465 и 1476 гг. и умеръ въ 1482 г., является однимъ изъ наиболѣе крупныхъ мастеровъ между послѣдователями Яна ванъ-Эйка. Письменными свидѣтельствами удостовѣряется только его большой алтарный складень въ Уффиціяхъ во Флоренціи, исполненный около 1470 г. по заказу жившаго въ Брюгге итальянца Томмазо Портинари для церкви С.-Марія Нуова во Флоренціи. Портреты жертвователей на створкахъ исполнены мощной личной жизни. Но дышетъ драматизмомъ его средняя картина, изображающая поклоненіе лежащему на соломѣ, на землѣ младенцу Іисусу, стремящихся къ нему пастуховъ и сонма ангеловъ въ длинныхъ одеждахъ. Хлѣвъ на переднемъ планѣ, видимый только въ своихъ нижнихъ частяхъ, люди внутри него и пейзажъ на заднемъ планѣ связаны болѣе правильными пропорціями, чѣмъ мы до сихъ поръ находили это во фламандскомъ искусствѣ. Всѣ участвующіе — образы изъ плоти и крови; ихъ душевное волненіе отражается не только на лицахъ, но и въ ихъ движеніяхъ вплоть до жестовъ пальцевъ. — Прошло довольно много времени, прежде чѣмъ, благодаря монографіямъ Шейблера, Фирменихъ-Рихарца и Боде, пришли къ соглашенію относительно другихъ картинъ Гуго. На двѣ прекрасныя створки въ замкѣ Голирудѣ, около Эдинбурга, съ портретами шотландской королевской четы въ качествѣ жертвователей, авторъ этой книги указалъ еще въ своемъ путевомъ дневникѣ 1880 г. Типичнымъ для окрѣпнувшаго юношескаго стиля Гуго является диптихъ императорской галлереи въ Вѣнѣ, внутреннія стороны котораго даютъ захватывающія зрителя картины Грѣхопаденія и плача надъ тѣломъ Христа. Своими крѣпкими формами къ флорентинскому шедевру примыкаетъ, поражающее взглядъ своей жизненностью „Поклоненіе пастырей“ въ берлинскомъ музеѣ. Точно какимъ-то видѣніемъ представляется намъ трогающее душу изображеніе смерти Дѣвы Маріи (см. рис. на стр. 566) въ музеѣ въ Брюгге, которое приводитъ насъ къ послѣднему времени жизни сильнаго, съ непосредственнымъ вдохновеніемъ, мастера.

Второй изъ этихъ гентскихъ художниковъ, Юстусъ ванъ-Гентъ,

имя котораго, если Уиль правъ, было собственно Іоосъ ванъ-Вассенховенъ (упоминается между 1460 и 1474 гг.), былъ призванъ герцогомъ урбинскимъ Фредерико да-Монтефельтро въ его резиденцію въ умбрійскихъ горахъ, чтобы ознакомить тамошнихъ художниковъ съ живо-

Смерть Дѣвы Маріи. Картина Гуго ванъ-деръ-Гоеса въ музеѣ въ Брюгге. По фотографіи Ф. Брукманна и К° въ Мюнхенѣ.

писью масляными красками. Большая картина, которую онъ здѣсь закончилъ въ 1474 г., находится теперь еще въ городскомъ музеѣ въ Урбино, но назначена въ продажу. Она изображаетъ Тайную Вечерю по новому замыслу. Спаситель въ сѣроголубомъ одѣяніи быстро проходитъ между апостолами, которые на первомъ планѣ по большей части уже стали на колѣни. Одному изъ нихъ Онъ подаетъ хлѣбъ. Въ качествѣ зрителей присутствуютъ герцогъ и его гость, персидскій посолъ.

Фигуры одна по отношенію къ другой и къ пространству размѣщены въ плохой перспективѣ, но стремленіе всѣхъ къ священнодѣйствію передано очень выразительно. Впослѣдствіи, подъ вліяніемъ Мелоццо да-Форли (см. ниже), художникъ усвоилъ итальянскую манеру, не переставая быть самимъ собою, какъ это показываютъ 28 большихъ фантастическихъ портретовъ древнихъ героевъ и философовъ, выполненныхъ имъ для библіотеки герцога; 14 изъ нихъ находятся въ Луврѣ, въ Парижѣ, другіе 14 въ палаццо Барберини въ Римѣ. Ихъ принадлежность Юстусу ванъ-Генту справедливо защищалъ Фолль.

Нѣкоторые другіе мастера XV-го вѣка, которыхъ ввелъ въ исторію искусства Карель ванъ-Мандеръ, гаарлемскій художникъ и писатель, жившій сто лѣтъ спустя, и съ которыми мы теперь встрѣчаемся — уже голландцы. Альбертъ Оуватеръ изъ Гаарлема является настоящимъ основателемъ гаарлемской школы. Его „Воскрешеніе Лазаря", которое описываетъ ванъ-Мандеръ, находится въ берлинской галлереѣ. Въ серединѣ полукруглаго хора церкви встаетъ по зову Спасителя изъ своего склепа Лазарь, — превосходно написанная нагая фигура. На среднемъ планѣ черезъ дверную рѣшетку смотрятъ зрители. Книжники поражаютъ своими фантастическими головными уборами. Въ этой картинѣ, возникшей около 1460 г., повидимому, явственно слышится языкъ искусства Яна ванъ-Эйка, но намъ кажется, что этимъ не исключается и параллельное развитіе Оуватера изъ тѣхъ же условій, которыя проявляются въ описанной выше лимбургской рукописи съ миніатюрами (см. стр. 552—3).

Въ качествѣ ученика Оуватера ванъ-Мандеръ называетъ Геертгена ванъ-Синтъ-Янса, который, по Дюльбергу и другимъ, былъ уроженцемъ Лейдена, а въ концѣ XV-го вѣка работалъ въ Гаарлемѣ. Отъ его большого гаарлемскаго алтаря съ Распятіемъ сохранилась только одна створка (въ императорской галлереѣ въ Вѣнѣ), распиленная на двѣ доски. Одна изъ нихъ изображаетъ сожженіе мощей Іоанна Крестителя императоромъ Юліаномъ Отступникомъ, другая — плачъ надъ тѣломъ Христа подъ холмомъ, на которомъ утверждены кресты (см. рис. на стр. 568). Мастеръ выступаетъ здѣсь передъ нами зрѣлымъ, искуснымъ художникомъ, который умѣетъ не только образно и самостоятельно разсказывать, создавать характеры и вкладывать въ нихъ душу, но умѣетъ также самостоятельно и значительно разработать пейзажъ, въ которомъ при высокомъ горизонтѣ отчетливо распредѣлены фигуры, и самое дѣйствіе какъ будто, развито уже по его окончаніи. То же впечатлѣніе производитъ сочный, поэтичный пейзажъ въ берлинскомъ музеѣ, съ задумчиво сидящимъ на каменной глыбѣ Іоанномъ Крестителемъ. Какъ замѣчаетъ Фридлендеръ, сопоставившій прочія картины Геертгена, онъ уже прокладываетъ всѣ тѣ пути, которые ведутъ къ голландской живописи XVII-го столѣтія.

Третьимъ гаарлемскимъ мастеромъ ванъ-Мандеръ называетъ Дирка

http://lucl.kiev.ua/

Боутса въ Гаарлемѣ (впервые упоминается въ 1448 г., умеръ въ 1475 г. въ Лёвенѣ), вѣроятно, ученика Оуватера, перешедшаго затѣмъ въ брабантскую школу Рогира ванъ-деръ-Вейдена. Диркъ Боутсъ былъ плодовитый художникъ, многочисленныя картины котораго для церквей нетрудно узнать по его огрубѣлымъ рогировскимъ типамъ, по ихъ фан-

Оплакиваніе тѣла Христова. Алтарный образъ Гееpтгена ванъ-Синтъ-Янса въ галлереѣ историко-художественнаго Гофмузея въ Вѣнѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

тастичнымъ головнымъ уборамъ въ духѣ Оуватера, по деревянной безучастности стоящихъ или дѣйствующихъ фигуръ, а также по своеобразію ихъ густыхъ и холодныхъ красокъ и по чисто гаарлемскому богатству и самостоятельности ихъ пейзажныхъ фоновъ. Скалы и деревья здѣсь такъ вѣрны природѣ, какъ врядъ ли бывало раньше; растенія на переднемъ планѣ, какъ показалъ Розенъ, срисованы прямо съ натуры. Общую перспективную связь обыкновенно нарушаетъ только очень высокій горизонтъ. Достовѣрная главная работа Дирка Боутса, закончен-

ная въ 1567 г., — это большое изображеніе Тайной Вечери въ церкви св. Петра въ Лёвенѣ, изъ створокъ котораго двѣ — „Пророкъ Илія въ пустынѣ“ и „Праздникъ Пасхи“ — попали въ берлинскій музей, а двѣ другія, „Авраамъ и Мельхиседекъ“ и „Сборъ манны“ — въ мюнхенскую пинакотеку. Далѣе слѣдуетъ еще назвать два мало выразительныхъ, но хорошо написанныхъ изображенія „Нелицепріятнаго правосудія“, перешедшія изъ ратуши въ Лёвенѣ, для которой Диркъ написалъ ихъ въ 1468 г., въ брюссельскую галлерею; слѣдуетъ назвать также драгоцѣнный алтарь мюнхенской пинакотеки, съ картиной Поклоненія волхвовъ на средней части его; изъ створокъ одна изображаетъ Іоанна Крестителя въ скалистой пустынѣ, а другая — св. Христофора съ младенцемъ Іисусомъ на плечахъ посрединѣ рѣки, среди пейзажа, отличающагося новымъ замысломъ (см. рис. рядомъ). Утреннее солнце, золотисто-желтымъ кругомъ подымающееся изъ-за горъ, озаряетъ весь задній планъ; пѣнящіяся волны потока отражаютъ золотистый блескъ неба. Источникъ свѣта, какъ отмѣчаетъ Шубертъ-Зольдернъ, не надо больше представлять себѣ находящимся внѣ картины, онъ виденъ въ ней самой.

Св. Христофоръ. Образъ Дирка Боутса въ мюнхенской пинакотекѣ. По фотографіи Ф. Брукманна и К° въ Мюнхенѣ.

И въ послѣдней трети XV-го вѣка Брюгге оставался передовымъ постомъ фламандской живописи. Но изъ двухъ художниковъ, которые завладѣли отсюда къ концу вѣка нидерландскимъ искусствомъ, одинъ, Гансъ Мемлингъ — верхне-нѣмецкаго происхожденія, а другой, Герардъ Давидъ — голландецъ по рожденію.

Гансъ Мемлингъ, судя по современной записи, происходилъ изъ Майнцской области. Онъ принадлежалъ къ любимѣйшимъ мастерамъ девятнадцатаго столѣтія. Склонный скорѣе къ эпическому и лирическому, чѣмъ драматическому, онъ выше всего стоитъ въ изображеніи тихой жизни или спокойно протекающихъ дѣйствій. У него мягкое, глубокое и красочное письмо. Свои свѣжіе, золотисто-зеленые

пейзажи, составленные изъ мотивовъ его родной страны, онъ умѣетъ согласовать по настроенію съ характеромъ изображаемыхъ дѣйствій, считая ихъ не болѣе, какъ за часть задняго плана и не заполняя ихъ жизнью атмосферы. Своимъ стройнымъ мужскимъ и женскимъ фигурамъ, несмотря на то, что онѣ держатся въ общемъ слишкомъ прямо, онъ умѣетъ придать благородство и грацію; овальныя, нѣжно очерченныя лица своихъ женщинъ онъ одухотворяетъ тихой внутренней душевной жизнью; съ болѣе живыхъ и индивидуальныхъ лицъ его мужчинъ, однако, ничуть не рѣзкихъ по своей характеристикѣ, даже въ трудныхъ положеніяхъ жизни, не сходитъ мягкое, благожелательное выраженіе. Даже въ своихъ замѣчательныхъ портретахъ онъ обыкновенно показываетъ пристрастіе не къ сильнымъ и рѣзкимъ, а отраднымъ и утонченнымъ особенностямъ изображаемаго лица. Короче, Мемлингъ — художникъ, еще всецѣло стоящій на почвѣ XV-го вѣка; но, оставаясь на ней, онъ умѣетъ расположить къ себѣ всѣхъ своимъ вкусомъ и достоинствомъ изображаемой жизни.

Мемлингъ родился между 1430 и 1440 гг. Первоначально онъ обучался, какъ думаетъ Уиль, въ Майнцѣ или Кёльнѣ. Кеммереръ и Бокъ подмѣтили въ его работахъ нѣкоторые, хотя и слабые, отзвуки мастера рейнской школы; въ существѣ дѣла, однако, его искусство, примыкающее къ Рогиру ванъ-деръ-Вейдену и Дирку Боутсу, чистѣйшей воды нидерландское. Указаніе писателей XVI-го вѣка, что онъ былъ ученикомъ Рогира, повидимому, совершенно вѣрно. Онъ умеръ въ 1494 г. въ Брюгге. Самыя старыя сохранившіяся церковныя картины мастера мы видимъ въ Распятіи, находящемся въ музеѣ Виченцы, и мученіи св. Севастіана, въ брюссельской галлереѣ, выдающимся своимъ ландшафтомъ, напоминающимъ въ одно и то же время Рогира и Боутса. Вполнѣ сложившимися являются впервые его типы на прекрасномъ алтарномъ складнѣ (1468 г.) въ Чэтсвортѣ, средняя часть котораго изображаетъ Мадонну на тронѣ, окруженную ангелами и святыми; у ногъ ея стоятъ на колѣняхъ жертвователь и его жена, полныя жизни великолѣпныя фигуры съ рѣзкими чертами лица. Въ качествѣ раннихъ религіозныхъ картинъ мастера сюда относятся еще такія произведенія, какъ луврскій диптихъ, лѣвая створка котораго является прототипомъ позже часто повторявшихся группъ Мадонны въ кругу граціозныхъ читающихъ и играющихъ на инструментахъ дѣвушекъ. Изъ раннихъ портретовъ Мемлинга мы видимъ портретъ Бастарда Антона бургундскаго, въ Шантильи, и портретъ человѣка со стрѣлой въ правой рукѣ, у барона Альберта фонъ-Оппенгейма въ Кёльнѣ. Эти поясныя изображенія, слѣдуетъ отмѣтить, какъ и всѣ потреты ванъ-Эйка, написаны еще на одноцвѣтныхъ фонахъ, въ данномъ случаѣ — зеленомъ и синемъ.

Повидимому, ранѣе 1473 г. былъ написанъ знаменитый Страшный Судъ въ церкви Дѣвы Маріи въ Данцигѣ, несомнѣнное произведеніе Мемлинга, несмотря на неоднократные протесты Уиля. Средняя кар-

http://luckiev.ua/

тина, съ изображеніемъ Спасителя Судьи міра, сидящаго на радугѣ примыкаетъ къ „Страшному суду“ Рогира ванъ-деръ-Вейдена въ Бонѣ. На лѣвой створкѣ изображенъ входъ въ райскія врата, на правой створкѣ — муки осужденныхъ въ адскомъ огнѣ. Замѣчательно, какъ въ этой картинѣ, съ ея сверкающими въ переливахъ красками, различныя ясно выраженныя духовныя состоянія верховной силы подходятъ къ нѣжной душѣ самого Мемлинга.

Съ 1479 года рядъ достовѣрныхъ мастерскихъ произведеній Мемлинга начинается двумя сооруженными Яномъ Флорейнсомъ алтарями въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге. Меньшій изъ нихъ представляется самостоятельной переработкой алтаря мадридскаго музея, написаннаго мастеромъ въ стилѣ Рогира. Бóльшій, уже вполнѣ самостоятеленъ; средняя его картина изображаетъ „Святую бесѣду“, очень задушевно и наглядно представленную; на лѣвой створкѣ изображено Усѣкновеніе главы Іоанна Крестителя, а на правой — видѣніе св. Евангелиста Іоанна. Откровеніе Іоанна — самое чарующее по настроенію и проникновенности между видѣніями, какія существуютъ въ нидерландской школѣ. Въ томъ же собраніи алтарь съ плачемъ надъ тѣломъ Христа, сооруженный Адріаномъ Рейнсомъ въ 1480 г., показываетъ высшую ступень искусства Мемлинга, какъ и поразительное по утонченному чувству изображеніе „Сивиллы Самбеты“, и вызывающій восторгъ двойной складень 1487 г. На одной сторонѣ его находится поясное изображеніе Богоматери, обвѣянное божественной благостью, на другой — поясной же портретъ творящаго молитву молодого жертвователя Мартина изъ Нювенгове (см. рис. выше), фигура котораго дана на фонѣ углубленной перспективы съ пейзажемъ. Въ музеѣ, въ Брюгге находится прекрасный алтарь св. Христофора 1484 г.; его створка съ жертвователями изображаетъ Вильгельма Мореля и его жену. Мемлингъ достигъ теперь вершины своего искусства: его Мадонны въ Луврѣ въ Парижѣ, въ національной галлереѣ въ Лондонѣ, въ берлинскомъ музеѣ и въ императорской галлереѣ въ Вѣнѣ доказываютъ это.

Портретъ Мартина изъ Нювенгове Ганса Мемлинга въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюггe. По фотографіи издательскаго учрежденія Ф. Брукманна и К°. въ Мюнхенѣ.

Повѣствовательныя картины, исполненныя Мемлингомъ въ 1479 г.,

вродѣ жизни Дѣвы Маріи („Семь радостей Маріи") въ мюнхенской пинакотекѣ и исторіи страданій Христа („Семь скорбей Маріи") въ туринской пинакотекѣ, заключаютъ массу тонкихъ наблюденій въ разныхъ композиціяхъ, разсказанныхъ имъ при посредствѣ мелкихъ фигуръ, но въ смыслѣ художественнаго единства нѣсколько выходятъ за предѣлы хорошей манеры Мемлинга. Гораздо лучше мастеръ разсказалъ въ 1489 г. легенду св. Урсулы и ея дѣвъ на боковыхъ сторонахъ и на крышкѣ готической раки этой святой, въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге. Узкія стороны раки, изображающія св. Урсулу и Мадонну, заканчиваются стрѣльчатыми арками, боковыя же аркады съ круглыми арками. Шесть главныхъ картинъ подробно разсказываютъ ужасное преданіе о британской дѣвственницѣ. Она съ 11,000 дѣвъ отправилась обращать язычниковъ, поднялась вверхъ по Рейну, была хорошо принята въ Кёльнѣ и Базелѣ, черезъ Альпы отправилась въ Римъ и была такъ почтена папой, что онъ самъ проводилъ ее домой. На обратномъ пути она была убита въ Кёльнѣ дикими стрѣлками изъ лука со всѣми своими спутниками и спутницами. Разсказать первую высадку въ Кёльнѣ задушевнѣе Мемлинга едва ли возможно, особенно передавая подобныя событія, но и ясно-спокойное самопожертвованіе на лицѣ мученицы въ послѣдней картинѣ (см. рис. на стр. 573) художникъ превосходно передалъ своей мягкой манерой.

Къ этимъ повѣствовательнымъ картинамъ примыкаетъ потрясающее большое Распятіе 1491 года, въ церкви Дѣвы Маріи въ Любекѣ, обнародованное Т. Гедерцемъ. Нѣкоторыя позднія картины мастера ведутъ насъ дальше. Въ ихъ архитектурѣ, въ качествѣ вѣстниковъ ранняго итальянскаго возрожденія, на чисто-готическихъ капителяхъ колоннъ и рядомъ съ полуциркульными арками нишъ, появляются внезапно раскрашенные подъ цвѣтъ камня амурчики, „putti" итальянцевъ: они поддерживаютъ отъ арки къ аркѣ тянущіяся гирлянды. Главныя картины этого рода — Мадонны, въ императорской галлереѣ въ Вѣнѣ, въ Уффиціяхъ, во Флоренціи (см. табл. 39) и въ Готическомъ Домѣ въ Верлицѣ, а также алтарь съ изображеніемъ Воскресенія въ Луврѣ, въ Парижѣ. Изъ Италіи, повидимому, вышелъ также обычай снабжать поясные портреты пейзажным фонами. Позднѣйшіе мужскіе портреты Мемлинга, какъ напримѣръ, портреты въ главныхъ галлереяхъ Берлина, Антверпена, Гааги и Франкфурта на Майнѣ, блистаютъ уже всей роскошью красокъ этого нововведенія.

Наконецъ, прекрасныя картины перилъ органа изъ Нахеры въ антверпенскомъ музеѣ, три замѣчательныя продолговатыя картины съ полуфигурами въ натуральную величину на золотомъ фонѣ: на средней картинѣ Спаситель въ коронѣ между поющими ангелами; на каждой изъ боковыхъ досокъ по пяти ангеловъ, играющихъ на инструментахъ. Они напоминаютъ о томъ, что въ то время Брюгге былъ столицей музыкальной жизни. Такимъ образомъ, мы снова пришли къ темамъ ванъ-Эй-

http://lucl.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 39. Мадонна Ганса Мемлинга, въ галереѣ Уффици, во Флоренціи.

Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

ковъ въ ихъ гентскомъ алтарѣ; да и эти ангелы Мемлинга, которые кажутся слабѣе, но и милѣе ванъ-эйковскихъ, ясно показываютъ намъ, что въ теченіе шестидесяти лѣтъ фламандское искусство не сдѣлало никакихъ внутреннихъ успѣховъ въ сравненіи съ великими братьями съ рѣки Мааса.

Смерть св. Урсулы. Картина Мемлинга на ракѣ св. Урсулы въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге. По фотографіи.

Голландскій художникъ, съ которымъ живопись Брюгге перешла изъ XV-го вѣка въ XVI-ый, былъ Герардъ Давидъ. Е. фонъ-Боденгаузенъ издалъ о немъ исчерпывающее сочиненіе. Родившійся въ Оудеватерѣ, Давидъ въ 1483 г. готовымъ художникомъ явился въ Брюгге, гдѣ онъ умеръ въ 1523 г. Его первоначальное развитіе протекало, вѣроятно, въ Гаарлемѣ подъ руководствомъ его тезки ванъ-Синтъ-Янса (ср. стр. 567), къ искусству котораго примыкаютъ его пейзажи. Въ Брюгге онъ подпалъ подъ вліяніе Мемлинга, типы фигуръ котораго онъ усво-

илъ, и, въ духѣ переходнаго времени, сдѣлалъ ихъ болѣе значительными, но вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе общими. Онъ не избѣгъ, однако, вліянія Рогира, и подъ конецъ Квинтена Массейса, съ которымъ мы познакомимся далѣе. Лучшее, что онъ далъ по части фигуръ, это восхитительныя группы женщинъ, но, вообще, лучшее въ его живописи — это пейзажные фоны. Превосходя своего предшественника чувствомъ пространства, онъ въ своихъ пейзажахъ приводилъ передній, средній и задній планы въ соотношенія почти вѣрныя съ величиной расположенныхъ на нихъ фигуръ. При этомъ онъ схватывалъ характерныя различія древесныхъ породъ лѣса и, несмотря на то, что любовно вырисовывалъ листву и сучья, умѣлъ передать и сплошныя массы лѣса. Кое-гдѣ онъ создаетъ настоящіе ночные пейзажи, въ которыхъ единственный источникъ свѣта находится въ самой картинѣ, однако, вліяніе Герарда Давида въ этомъ направленіи сказывается скорѣе въ картинахъ его школы, чѣмъ въ вещахъ, признанныхъ за его собственныя работы.

Изученіе раннихъ картинъ Давида, написанныхъ подъ вліяніемъ сперва гаарлемской школы, а затѣмъ, въ Брюгге, подъ вліяніемъ школы Рогира, и приписываемыхъ Давиду только путемъ умозаключеній, мы должны предоставить спеціальному изслѣдованію. Около 1498 г. онъ закончилъ для ратуши въ Брюгге двѣ, достовѣрно намъ извѣстныя, большія картины, на тему о „Правосудіи", находящіяся въ тамошнемъ музеѣ, съ изображеніемъ суда Камбиза и сдиранія кожи съ Сизамна. Около 1500 г. онъ принялся за прекрасный алтарный образъ съ „Обрученіемъ св. Екатерины" для церкви св. Донатіана въ Брюгге, который теперь является однимъ изъ сокровищъ національной галлереи въ Лондонѣ.

Около 1501 г. имъ выполнена широкая створка того же собранія, замѣчательная по взаимному соотвѣтствію благоговѣйно настроенныхъ фигуръ и роскошнаго пейзажа; она изображаетъ каноника Сальвіати въ видѣ колѣнопреклоненнаго жертвователя съ его тремя святыми заступниками. Бракъ въ Канѣ Галилейской, въ Луврѣ, въ Парижѣ, не принадлежитъ къ его лучшимъ картинамъ; восхищаетъ его живописное и полное душевнаго чувства — „Благовѣщеніе" въ галлереѣ въ Зигмарингенѣ. Только въ 1508 г. онъ закончилъ алтарный складень музея въ Брюгге, средняя картина котораго — „Крещеніе" (см. табл. 40) является этапомъ въ развитіи пейзажной живописи; затѣмъ, въ 1509 г. онъ закончилъ изумительную картину руанскаго музея съ большими въ ростъ фигурами, изображающую, въ полную противоположность первой, на сплошномъ синевато-черномъ фонѣ Богоматерь въ кругу избранныхъ святыхъ дѣвственницъ. Какъ много въ ней чистой, дѣвственной женской красоты, тихаго религіознаго настроенія и святого, умиротворяющаго бытія! Къ его позднимъ вещамъ относятся „Распятіе" берлинскаго музея и полный движенія, уже находящійся подъ антверпенскимъ вліяніемъ „Плачъ надъ тѣломъ Христа", лондонской національной галлереи. Давидъ также

http://luck.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 40. Крещеніе Господне, картина Герарда Давида, въ музеѣ Брюгге.

Съ фотографіи издательской фирмы Ф. Брукмана, въ Мюнхенѣ.

является представителемъ перехода къ новому столѣтію: на его картинахъ въ главныхъ сооруженіяхъ, собственно-готическіе мотивы встрѣчаются очень рѣдко, а нѣкоторыя галлереи, которыя онъ помѣщалъ на нихъ, какъ, напримѣръ, на наружныхъ сторонахъ „Крещенія", представляютъ скорѣе переходъ къ обычнымъ формамъ возрожденія.

Св. Іеронимъ. Картина Іеронима Боша въ вѣнской императорской галлереѣ Гофмузея. По фотогр. І. Лѣви въ Вѣнѣ.

Послѣдній представитель нидерландской живописи XV-го вѣка, Іеронимусъ ванъ-Акенъ (Аахенъ), прозванный Бошемъ, приводитъ насъ обратно въ Голландію. Бошемъ онъ называлъ себя самъ по Герцогенбошу, его любимому городу; имѣются указанія, что онъ тамъ жилъ съ 1484 г. и тамъ же умеръ въ 1516 г. Судя по его манерѣ, мы можемъ сблизить его скорѣе съ гаарлемской школой, напримѣръ, съ Гэртгеномъ ванъ-Ст.-Янсомъ, чѣмъ съ какой-либо другой. Новѣйшія изслѣдованія Юсти, Дольмайра и Метерлинка открыли, однако, въ немъ смѣлаго новатора съ рѣзко-выраженной индивидуальностью. Іеронимусъ ванъ-Бошъ въ одно и то же время и реалистъ, и художникъ съ воображеніемъ; онъ писалъ картины для церквей, остроумные жанры и фантастическія картины съ чертовщиной и сказочными образами; но часто онъ странно смѣшиваетъ эти роды вмѣстѣ, а пейзажи въ его картинахъ своимъ настроеніемъ, то вполнѣ естественнымъ, то фантастичнымъ, превосходятъ все до нихъ сдѣланное. Вообще, чисто живописными особенностями своихъ

http://bel-kiev.ua/

широко и мягко написанныхъ картинъ Бошъ опережаетъ свое время. Два складня его работы, которые Занетти видѣлъ въ XVIII-мъ вѣкѣ во Дворцѣ Дожей въ Венеціи, въ недавнее время снова отыскались въ императорской галлереѣ въ Вѣнѣ. Средняя картина одного изъ нихъ изображаетъ мученическую смерть пригвожденной ко кресту св. Юліи, въ чистыхъ, законченныхъ формахъ. Но грубый реализмъ въ изображеніи заказчика образа Юліи, купца Евсевія, у подножія креста пробуждающагося отъ своего опьяненія, сообщаетъ картинѣ саркастическое противорѣчіе, къ которому Бошъ прибѣгаетъ не безъ охоты. Средняя часть второй вѣнской створки представляетъ св. Іеронима (рис. на стр. 575), преклоненнаго предъ крестомъ среди роскошнаго пейзажа со свѣже распустившимися деревьями, съ душистой далью, среди которой, однако, тамъ и здѣсь видны адскія чудища. Наиболѣе уравновѣшенное произведеніе мастера — картина „Поклоненія волхвовъ“ съ изображеніемъ заказчиковъ на боковыхъ створкахъ, въ мадридскомъ музеѣ. „Снятіе со креста“ и „Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ“ въ Эскуріалѣ, въ Мадридѣ, также показываютъ угловатую манеру Боша. Настоящій оригиналъ, большая створка съ изображеніемъ „Искушенія св. Антонія“, въ дыму настоящей адской суматохи, находится по указанію Юсти въ Лиссабонѣ, въ замкѣ Люда. Изъ области философски-нравоучительныхъ картинъ мастера, триптихъ съ изображеніемъ воза съ сѣномъ въ Эскуріалѣ на слова: „Всякая плоть, какъ сѣно“, вполнѣ можетъ считаться за собственноручное произведеніе Боша. Уже эти произведенія мастера заставляютъ видѣть въ немъ талантливаго новатора, къ различнымъ сторонамъ котораго въ будущемъ примыкаютъ разные художники.

Въ бургундскихъ областяхъ въ XV столѣтіи живопись совершенно не процвѣтаетъ. Мы уже видѣли ранѣе придворныхъ художниковъ бургундскаго герцога въ Дижонѣ — Мальвеля и Бельшоза (стр. 394), которыхъ дѣятельность обозначаетъ переходъ отъ XIV къ XV столѣтію. Филиппъ Добрый не заботился уже призывать въ Дижонъ великихъ нидерландскихъ мастеровъ, а его великій канцлеръ Ролэнъ обращается, какъ мы уже видѣли, къ Яну ванъ-Эйку и Рогиру ванъ-деръ-Вейдену.

Изъ изслѣдованныхъ Пробстомъ архивныхъ данныхъ вытекаетъ, однако, что во второй половинѣ XV столѣтія въ Дижонѣ и живописцы играли нѣкоторую роль. Живопись этого времени, называемая въ узкомъ смыслѣ бургундской, сохранилась въ очень незначительномъ количествѣ. Прежде всего слѣдуетъ упомянуть объ остаткахъ стѣнныхъ росписей, каковы, напримѣръ, фреска, представляющая шествіе папы Григорія VII въ соборѣ, въ Отенѣ, съ явными признаками вліянія авиньонской школы, и группы святыхъ, скорѣе нидерландскаго реалистическаго направленія, открытыя подъ штукатуркой церкви Богоматери въ Дижонѣ. Къ области бургундской живописи должно отнести прелестную станко-

http://lucl.kiev.ua/

вую картину церкви св. Магдалины въ Э (около 1440 года) съ изображеніемъ Благовѣщенія, происходящаго внутри перспективно-сокращенной церковной галлереи. Совершенно зрѣлое умѣніе изображать пространство, видимое на этой картинѣ, стоитъ въ связи съ развитымъ французско-нидерландскимъ искусствомъ, хотя особенностями своего письма она указываетъ на верхне-рейнскую живопись. Чѣмъ самостоятельнѣе бываютъ мастера, тѣмъ болѣе иногда они сближаются съ мастерами сосѣднихъ странъ, хотя и безсознательно.

Бургундско-нидерландская книжная миніатюра всего XV столѣтія представляетъ блестящую, роскошную по краскамъ область, однако, не имѣющую уже руководящаго значенія въ исторіи живописи. Украшенныя картинами книги, сохранившіяся въ библіотекахъ Брюсселя, Парижа, Вѣны, по большей части писанныя на французскомъ языкѣ, но украшенныя по-нидерландски, не даютъ ничего новаго въ отношеніи стиля. Густыя, блестящія краски ихъ стоятъ ниже современной имъ масляной живописи. Только въ особенныхъ случаяхъ, напримѣръ, въ изображеніи ночного освѣщенія, миніатюра идетъ дальше станковой живописи, а орнаментальный стиль второй половины столѣтія выступаетъ въ обрамленіяхъ миніатюръ значительно опредѣленнѣе, чѣмъ въ станковой живописи, такъ какъ заполняетъ ихъ большими натуральными листьями, цвѣтами, плодами, перевитыми вмѣстѣ и оживленными разными породами животныхъ. Вообще, эти рукописи съ миніатюрами расширяютъ нашъ кругозоръ новой областью мотивовъ. Въ то время, какъ современная нидерландская станковая живопись ограничилась религіозными темами и представленіями, за исключеніемъ, однако, большихъ картинъ Рогира, Дирка и Давидса съ изображеніемъ „Правосудія“ и нѣкоторыхъ, извѣстныхъ, впрочемъ, изъ письменныхъ источниковъ, картинъ бытового содержанія, здѣсь, въ области миніатюры мы встрѣчаемъ на выходныхъ листахъ живыя по движеніямъ группы, въ картинкахъ календарей ярко переданный мѣстный бытъ, въ свѣтскихъ историческихъ рукописяхъ — походы, битвы, осады, единоборства, казни, а въ романахъ — различныя картины жизни, особенно празднества, пиры, любовныя похожденія. Древне-римскія и древне-греческія легенды разсказаны здѣсь въ чертахъ быта XV столѣтія, а тонкое чувство жизни, такъ отличающее нидерландскую станковую живопись этого времени, на лучшихъ картинкахъ этихъ книгъ выступаетъ еще съ большей утонченностью, чѣмъ въ первой. Въ концѣ концовъ, художественное достоинство ихъ чрезвычайно разнородно; рядомъ съ книгами, вышедшими изъ рукъ ремесленниковъ, встрѣчаются произведенія, выполненныя настоящими мастерами и украшенныя особенно тщательно.

Къ первой трети XV столѣтія принадлежитъ бревіарій герцога Бедфорда въ парижской національной библіотекѣ (№ 17294). Золотой или узорчатый фонъ нѣкоторыхъ его, полныхъ жизни, но не совсѣмъ само-

http://luck.kiev.ua/

стоятельныхъ картинокъ, напоминаетъ болѣе раннее, прошлое искусство. Развитой стиль XV столѣтія представляютъ возникшія около 1440 года, опубликованныя Шостакомъ, 17 главныхъ миніатюръ хроники завоеванія Іерусалима въ вѣнской главной библіотекѣ (№ 2538). Хроника Геннегау въ брюссельской библіотекѣ (бургунд. 9242—44), начатая въ 1446 году, стоитъ на высотѣ знаній вѣка, особенно своимъ выходнымъ листомъ съ изображеніемъ издателя, на колѣняхъ предъ Филиппомъ Добрымъ и его сыномъ. Затѣмъ слѣдуетъ романъ „Герардъ изъ Руссильона" (1447 года) вѣнской придворной библіотеки, рукопись, кромѣ прекраснаго выходного листа, дающая рядъ живо разсказанныхъ отдѣльныхъ картинокъ, напримѣръ, походъ кавалеристовъ и т. п. Нѣсколько позднѣе является, какъ миніатюристъ, Давидъ Оберъ, писавшій сѣрымъ монохромомъ, покрывавшій при этомъ тѣло тонами, соотвѣтственно природѣ и употреблявшій накладное золото. Изъ принадлежащихъ ему рукописей этого рода извѣстны — „Завоеванія Карла Великаго" 1458 года, „Библія" 1462 года въ брюссельской національной библіотекѣ (бургунд. 9066—68 и лат. 6449) и „Хроника Фруассара" 1468—69 гг. въ городской библіотекѣ въ Бреславлѣ.

Наиболѣе красивая книга съ миніатюрами послѣдней четверти столѣтія, оконченная въ 1492 году, это фламандскій переводъ Боэція, находящійся въ парижской національной библіотекѣ (нидерл. 1). Дюррье указалъ, что художникъ, привлекшій новый, натуралистическій родъ обрамленія изъ цвѣтовъ при исполненіи рукописей, повидимому, и есть упоминаемый въ источникахъ Александръ Бенингъ изъ Гента. Главное произведеніе школы Александра Бенинга, въ которомъ принималъ участіе его сынъ Павелъ Бенингъ, есть „Breviarium Grimani" въ библ. св. Марка въ Венеціи, образцово изданный Скато-де-Бри. Одинъ изъ современниковъ называетъ мастерами этой замѣчательной рукописи съ миніатюрами, кромѣ Мемлинга, руку котораго, однако, нельзя нигдѣ распознать, еще и Ливена изъ Антверпена, и Герарда изъ Брюгге. Герардъ изъ Брюгге есть, собственно, Герардъ Давидъ (стр. 573); мастерской его нѣкоторыя изъ миніатюръ приписываетъ и Уиль. Обыкновенно, однако, принимаютъ, что должно подразумѣвать Герарда Горенбута, жившаго до 1533 года, а Дюррье полагаетъ, что вмѣсто „Мемлингъ" надо читать: „Бенингъ". Наиболѣе замѣчательны въ этой рукописи картинки календаря, гдѣ ландшафтъ и бытовыя черты идутъ неразрывно рядомъ, а природа и людская жизнь въ разные мѣсяцы представляются взору въ живыхъ, но въ болѣе широкихъ по письму формахъ, чѣмъ въ утонченномъ искусствѣ Мемлинга. (Табл. 41.)

Въ то время, какъ послѣднія изъ этихъ рукописей писались искуснымъ перомъ и украшались художественной кистью, новое искусство книгопечатанія съ замѣной рисунковъ гравюрами на деревѣ, вышедшее изъ нѣмецкой области средняго Рейна, начало свою борьбу на жизнь и

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 41. Одна изъ миніатюръ „Бревіарія Гримани", хранящагося въ Библіотекѣ св. Марка, въ Венеціи.

Съ факсимиле С. де-Вриса, изд. Карломъ В. Гирсеманомъ, въ Лейпцигѣ.

http://lib.kiev.ua/

на смерть также въ Нидерландахъ, въ результатѣ приведшую къ гибели рукописи. Мы не будемъ поднимать здѣсь спорнаго вопроса о первоначальной странѣ, гдѣ началась гравюра на деревѣ (стр. 396 и 446). Въ первой половинѣ XV столѣтія умножилось количество отдѣльныхъ гравюръ на деревѣ и въ Нидерландахъ. Склонность къ тому, чтобы время ея происхожденія отодвигать назадъ отъ общихъ историко-художественныхъ основъ, вызываетъ сомнѣніе относительно истинности или правильности даты 1418 года на большомъ листѣ брюссельской библіотеки, на которомъ изображена св. Марія среди дѣвъ въ саду за оградой, и дата 1423 года на листѣ съ изображеніемъ св. Христофора въ библіотекѣ Рюйланда въ Манчестерѣ. Короче говоря, Гимансъ правильно указалъ, что наше современное знаніе искусства XV столѣтія въ такомъ видѣ, какъ оно проявляется въ иллюстрированныхъ рукописяхъ этого времени (стр. 577), не можетъ, повидимому, разрѣшить этого сомнѣнія.

Гравюра на деревѣ впервые проснулась для многосторонней жизни на службѣ иллюстрированной книгѣ. Сначала писцы вставляли отдѣльные гравированные листы въ свои рукописи, чтобы избавить себя отъ заботы рисовать картинки; затѣмъ гравированную картинку они окружали писаннымъ текстомъ; потомъ, послѣ изобрѣтенія книгопечатанія, гравюры на деревѣ помѣщали рядомъ съ текстомъ, напечатаннымъ при помощи подвижныхъ литеръ, или же, не смотря на существованіе этого способа, вырѣзали текстъ изъ одного куска дерева съ картиной. Отъ воззрѣнія, что такія „ксилографическія книги“ относятся къ первой половинѣ XV-го вѣка и должны разсматриваться, какъ подготовительная ступень къ книгопечатанію подвижными литерами, въ настоящее время, однако, отказались. По Шрейберу ни одна изъ сохранившихся ксилографическихъ книгъ не древнѣе 1460 года.

Въ Нидерландахъ книги съ гравюрами на деревѣ и съ выполненнымъ отъ руки текстомъ рѣдки. Однако, въ брюссельской библіотекѣ имѣется такая книга съ житіемъ св. Серватія, которая могла возникнуть между 1461 и 1468 гг. Лучшія и наиболѣе знаменитыя изъ всѣхъ настоящихъ ксилографическихъ книгъ возникли, однако, между 1460 и 1465 гг., именно, въ Нидерландахъ. Ни издатели, ни художники ихъ не обозначили своихъ именъ, но ихъ гравюры на деревѣ проникнуты духомъ и языкомъ формъ великихъ нидерландскихъ мастеровъ этого времени. Отмѣтить слѣдуетъ только три изъ этихъ книгъ, которыя и Конуэй ставитъ во главѣ своего изслѣдованія. Первая — это „Библія бѣдныхъ“ (Biblia pauperum), многочисленныя иллюстраціи которой чрезвычайно живы и выразительно разсказаны, причемъ фигуры въ нихъ стройныя, но большеголовыя. Вторая — это Соломонова „Пѣснь Пѣсней“ (Canticum Canticorum); въ восьми картинахъ ея каждый разъ повторяются Спаситель, невѣста, ея подруги и ангелы, поставленные другъ къ другу въ разнообразныя мистическія отношенія. Третья книга — „Зерцало Спасенія“ (Speculum Humanae Salvationis), книга съ библейскими

http://tuci.kiev.ua/

картинами, сдѣланными въ хорошемъ нидерландскомъ стилѣ. Лучшаго, чѣмъ эти три произведенія, или даже только равнаго имъ по достоинству, нидерландская гравюра на деревѣ этой эпохи ничего не создала.

Не только гравюра на деревѣ, но и **гравюра на мѣди**, не ставшая еще въ такой мѣрѣ, какъ первая, искусствомъ для книги, достигла въ бургундско-нидерландской области около этого времени извѣстнаго расцвѣта. Если древнѣйшаго извѣстнаго гравера на мѣди, „мастера игральныхъ картъ“, мы теперь, какъ и раньше, ищемъ въ предѣлахъ Германской имперіи, то „мастера садовъ любви“, работавшаго въ серединѣ столѣтія, мы безусловно должны помѣстить въ бургундскіе Нидерланды. Въ листахъ, полныхъ мірской радости жизни, давшихъ ему свое имя, дрожатъ еще звуки средневѣковыхъ придворныхъ пѣвцовъ любви. Далѣе нидерландцами были: получившій образованіе въ верхней Германіи мастеръ W‡: его изображенія морскихъ судовъ указываютъ на Брюгге, а военныя и лагерныя сцены изъ походовъ Карла Смѣлаго — на Бургундію; мастеръ сюжетовъ изъ Боккачіо, главныя гравюры котораго и иллюстраціи приложены къ напечатанной въ 1476 г. въ Брюгге книгѣ Боккачіо; и, по Максу Гейсбергу, бывшій золотыхъ дѣлъ мастеромъ, переселившійся съ голландскаго нижняго теченія Рейна въ Бохольтъ, „мастеръ берлинскихъ Страстей Господнихъ“; 115 гравюръ, возникшихъ приблизительно между 1463 и 1482 гг., имѣютъ нѣчто родственное съ искусствомъ Рогира ванъ-деръ-Вейдена. Максъ Лерсъ, изслѣдованія котораго превзошли и углубили всѣ прежнія открытія въ этой области, посвятилъ по монографіи каждому изъ этихъ мастеровъ. Къ нимъ примыкаютъ, но въ иномъ смыслѣ, явившіеся къ концу столѣтія, еще молодые нидерландскіе граверы на мѣди, какъ, напримѣръ, мастеръ F. V. B., на котораго имѣлъ вліяніе Диркъ Боутсъ; ихъ работы: „Судъ Соломона“, „Благовѣщеніе“ и „Апостолы“, принадлежатъ къ самымъ серьезнымъ и сильнымъ гравированнымъ работамъ вѣка, и мастеръ I. A. M. изъ Цволле, большіе листы котораго,—напримѣръ, „Взятіе Христа подъ стражу“, важное въ качествѣ попытки изобразить ночь, „Плачъ надъ Спасителемъ“ и „Поклоненіе волхвовъ“, — отличаются силой художественнаго языка, выразительной передачей душевныхъ страданій и живописной манерой. Въ мѣстностяхъ, гдѣ листы такого рода переходили изъ рукъ въ руки и изъ дома въ домъ, должно было распространиться и укорениться настоящее пониманіе искусства; отнынѣ домашнее и народное искусство, которое этимъ путемъ стало на ряду съ искусствомъ дворцовъ, ратушъ и церквей, утвердилось, какъ художественно-историческая сила.

2. Французское искусство XV-го столѣтія.

А. Зодчество.

Въ продолженіе столѣтней войны, которую Франція вела съ Англіей (съ 1339 г. до 1453 г.), несмотря на все, что Карлъ V и его братья сдѣ-

лали для французской художественной жизни, самостоятельная руководящая роль Франціи въ Европѣ въ области архитектуры и изобразительныхъ искусствъ постепенно прекратилась. Но и въ эти сто лѣтъ, рука объ руку съ Бургундіей и Нидерландами, она сдѣлала всѣ успѣхи того времени, а съ середины XV-го столѣтія, не прокладывая, собственно, новыхъ путей, снова выступила съ художественными начинаніями, имѣющими самостоятельное значеніе.

Французская архитектура, въ области которой нашими руководителями на ряду съ Гонзомъ и Анляромъ остаются Дегіо и Гурлиттъ, въ теченіе этого періода оставалась въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ болѣе, чѣмъ ея сосѣдки, вѣрною старому готическому стилю, своему кровному дѣтищу. По крайней мѣрѣ, въ центрѣ Франціи до указаннаго времени не рѣшались съ наружныхъ сторонъ церквей снять опорныя арки, а внутри простые крестовые своды замѣнить тѣми звѣздообразными и сѣтчатыми сводами, въ которыхъ, наконецъ, утратилась органическая связь съ пучковыми столбами. Но, конечно, французская поздняя готика XV-го столѣтія идетъ за временемъ въ смыслѣ отягощенія, усложненія и развѣтвленія пучковыхъ столбовъ, исключенія капителей между служебными колоннами и ребрами свода, видоизмѣненія геометрическихъ сквозныхъ украшеній (переплетовъ) въ „пламенѣющіе“ вырѣзы и всѣхъ тѣхъ преобразованій арокъ, которыя то снова приводили къ персидской килевидной формѣ (ср. т. I, стр. 755), то настолько сплющивали ихъ, что ихъ даже трудно было признать за арки. Въ этомъ богатомъ, фантастическомъ одѣяніи порталовъ и оконъ сквозными и зубчатыми украшеніями, похожими на каменное кружево, Франція кое-гдѣ стоитъ даже во главѣ движенія, и, именно, во французскомъ искусствѣ отчетливо проявляется превращеніе полной стилизаціи натуральной листвы чистаго готическаго орнамента въ выпуклыя и пышныя формы листьевъ. И готика имѣла „свое барокко и рококо“.

Многочисленныя большія готическія церкви Франціи были закончены только въ XV-мъ столѣтіи, и едва ли есть хоть одна, у которой не было бы какой-нибудь пристройки въ „пламенѣющемъ“ стилѣ. Построенный Жаномъ Госселемъ въ Парижѣ роскошный фасадъ С. Жерменъ л'Оксеруа съ его изящнымъ притворомъ (1435—39 гг.) принадлежитъ къ чистѣйшимъ созданіямъ этого поздняго стиля. Въ Руанѣ, стоявшемъ въ это время въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ во главѣ движенія всей Франціи, трансепты собора и церкви С. Уанъ получаютъ теперь свои пышные фасады, а С. Уанъ также свою башню надъ средокрестіемъ. Богатая французская готика XV-го столѣтія яснѣе всего развертывается, какъ указываетъ и Гурлиттъ, въ западномъ фасадѣ турскаго собора.

Изъ французскихъ церквей, возникшихъ всецѣло въ XV-мъ вѣкѣ, С. Маклу въ Руанѣ, начатый въ 1437 г. Пьеромъ Робэномъ, отъ цоколя до верхушки башни, впрочемъ, относящейся къ XIX-му вѣку, производитъ впечатлѣніе ларчика для драгоцѣнностей богатѣйшей чеканки.

Цѣликомъ построена въ „пламенѣющемъ“ стилѣ XV-го вѣка большая церковь С. Никола въ Портѣ, около Нанси. Къ богатѣйшимъ постройкамъ этого рода принадлежитъ, затѣмъ, церковь св. Вюльфрама въ Абевиллѣ (послѣ 1488 г.), фасадъ которой отличается почти умопомрачительнымъ великолѣпіемъ, и Нотръ-Дамъ де-л'Епинъ около Шалона, пышное одѣяніе которой носитъ болѣе выдержанный характеръ. Къ любимымъ французской критикой церквямъ принадлежитъ С. Морисъ въ Лиллѣ, занимающая особое мѣсто среди французскихъ церквей зальной системы съ пятью нефами равной высоты, поддерживаемыми стройными колоннами.

Въ леттнерахъ и преградахъ хора, также разыгрываются одновременно оргіи и торжества пышнаго французскаго стиля XV-го вѣка. На первомъ мѣстѣ стоитъ роскошный леттнеръ собора въ Альби, по праву приписываемый одному изъ сѣверно-французскихъ художниковъ и поражающій своею прихотливой замысловатостью. Пользуется извѣстностью также деревянная преграда хора 1440 г. въ церкви въ Ле-Фауэ и гранитная, болѣе поздняго времени, въ Ле-Фольгоэ въ Бретани. Черезъ посредство Нормандіи здѣсь проявляется нидерландское вліяніе.

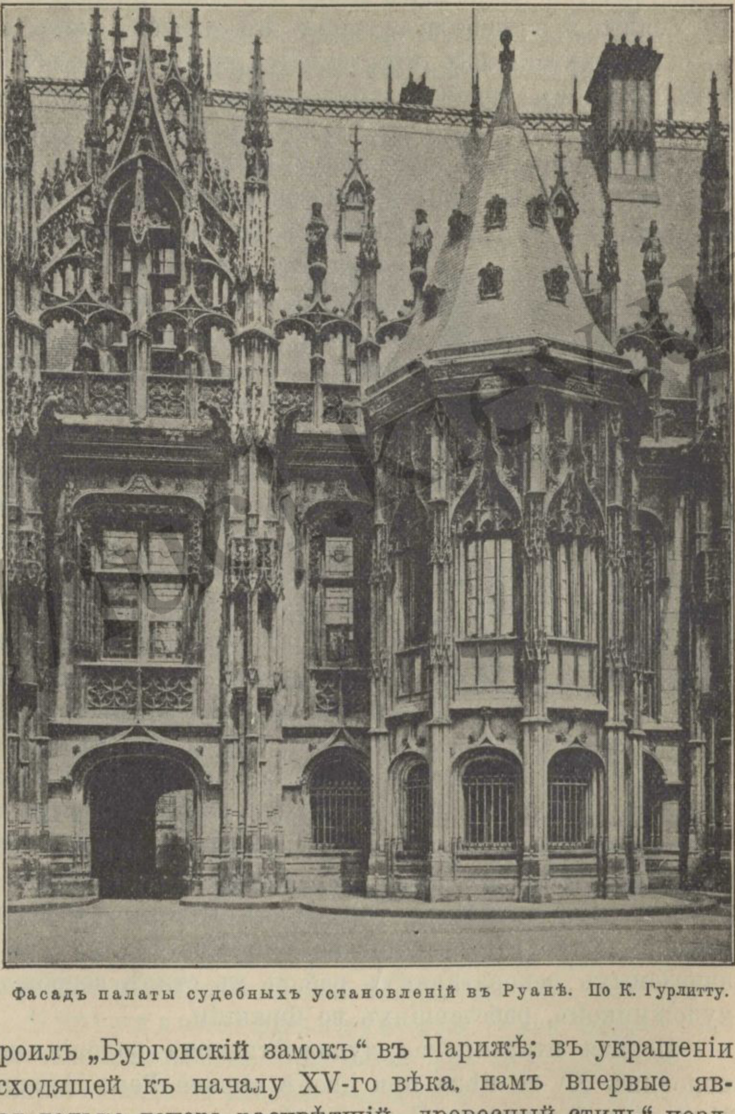
Въ XV-мъ вѣкѣ Франція, очевидно, обладала въ большемъ числѣ роскошными свѣтскими зданіями, и если въ ней меньше было городскихъ ратушъ, чѣмъ въ свободныхъ городахъ Нидерландовъ, то больше было дворцовъ владѣтельныхъ и высокихъ особъ. Хотя бури революціи и погоня знати за новизной и сравняли здѣсь съ землей, или измѣнили до неузнаваемости передѣлками и пристройками многихъ ратушъ и дворцовъ XV-го вѣка, но все-таки важно обозрѣть зданія этого рода во Франціи.

Ратуши Компьеня, С.-Кантена и Арраса, лежащія на пути изъ Фландріи къ Парижу, могутъ поспорить съ родственными имъ фламандскими въ отношеніи богатства и пышности пламенѣющаго стиля. Къ наиболѣе изящнымъ свѣтскимъ зданіямъ конца этой эпохи принадлежитъ древнее казнохранилище Нормандіи, теперь зданіе судебныхъ установленій (palais de Justice) въ Руанѣ. Посрединѣ изящнаго восьмиоконнаго фасада подымается отъ самой земли восьмиугольная башня, пирамидальная крыша которой, однако, ниже высокой главной крыши (см. рис. на стр. 583). Низкій первый этажъ имѣетъ совершенно приплюснутыя арки съ килевидными верхами. Окна главнаго этажа задѣланы. Каменные прорѣзные столбы, фронтоны, оконныя перила и балюстрады на крышѣ дѣлаютъ это зданіе сокровищницей пламенѣющей готики.

Въ особенности богата роскошными поздне-готическими французскими дворцами область Луары. Замки Дюнуа въ Божанси (1440 г.) и Шатоденѣ (1441—1446 гг.) и гордые королевскіе замки въ Амбуазѣ и Блуа, конечно, даютъ только почувствовать когда-то бывшее поздне-готическое великолѣпіе. Превосходно сохранились, однако, домъ Жака Кёра въ Буржѣ и отель Клюни въ Парижѣ. Жакъ Кёръ былъ казна-

http://luck.kiev.ua/

чеемъ Карла XII въ теченіе послѣдняго времени столѣтней войны. Въ фасадѣ его дома, построеннаго имъ въ 1443 году на валу города Буржа, господствуетъ средняя часть въ родѣ башни; въ главномъ этажѣ въ этой части имѣется сѣнь, поддерживаемая тонкими колоннами, а надъ ней окно со стрѣльчатой аркой и переплетомъ, прорѣзаннымъ языками пламени. Въ теченіе послѣдняго десятилѣтія этого вѣка аббатъ Клюни Жакъ д'Амбуазъ построилъ отель Клюни въ Парижѣ, обращенный теперь въ знаменитый музей. Наиболѣе изящная часть его — неправильной формы входной дворъ съ выступающими башнями для лѣстницъ, его порталами съ килевидными арками, его слуховыми окнами и нижней галлереей со стрѣльчатыми арками; расчлененіе стѣны надъ ней съ четыреугольными окнами, однако, почти уже не готическое. Іоаннъ Безстрашный построилъ „Бургонскій замокъ“ въ Парижѣ; въ украшеніи лѣстницы его, восходящей къ началу XV-го вѣка, намъ впервые явственно встрѣчается только теперь расцвѣтшій „древесный стиль“ поздней готики. Ребра, идущія вверхъ отъ центральныхъ колоннъ, сдѣланы въ видѣ натуральныхъ древесныхъ вѣтвей, которыя своими сучьями и листьями разстилаются по своду (см. рис. на стр. 584).



Фасадъ палаты судебныхъ установленій въ Руанѣ. По К. Гурлитту.

Изъ поздне-готическихъ городскихъ жилыхъ домовъ Франціи реалистическому движенію времени отвѣчаютъ своей любовью къ строи-

тельной правдѣ нормандскія постройки съ системой перегородокъ въ Руанѣ, Лизье, лез'Андели, Каэнѣ, Фалэзѣ и Кимперѣ. Это дома съ двускатными крышами, верхніе этажи которыхъ, поддерживаемые вырѣзанными въ видѣ консолей тычками угловыхъ столбовъ, иногда выдаются надъ нижними. Особенно поучительный примѣръ конца XV-го вѣка представляетъ также домъ Жака Каллона въ Реймсѣ. Какъ легки намеки на фіалы и килевидныя арки въ деревѣ, какъ хороши украшенія въ видѣ цвѣтовъ изъ крестиковъ („крестоцвѣтовъ"), но при всемъ томъ, какъ ясно въ строительномъ отношеніи указано назначеніе перегородокъ.

Во Франціи въ эту эпоху свѣтская архитектура также стремится къ тому, чтобы отнять первенство у церковной. Удобство для жилья и декоративная фантазія становятся, вообще, главными достоинствами этого искусства, явившагося плодомъ потребностей времени, какъ говоритъ П. Витри, и показывающимъ не упадокъ, а дальнѣйшее развитіе. Формы, свойственныя собственно возрожденію, какъ составныя части переходнаго смѣшаннаго стиля, заставятъ еще себя ждать вплоть до XVI-го вѣка. Французскіе архитекторы XV-го вѣка были еще совершенно національны.

Украшенія лѣстницы Бургонскаго замка въ Парижѣ. По К. Анляру.

B. Французская скульптура XV-го столѣтія.

Послѣ Куражо, выдающагося въ XIX столѣтіи французскаго знатока искусства, наши знанія по исторіи развитія французской скульптуры XV-го вѣка въ недавнее время существенно подвинулъ Поль Витри. Онъ провелъ довольно рѣзкія грани между бургундско-французской, нидерландско-французской и просто французской скульптурой этой эпохи, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, показалъ, что возрожденія французскаго искусства, которое заимствовало античныя формы изъ Италіи, ранѣе 1495 г., даже собственно ранѣе 1515 г., еще не существовало, а былъ рядъ легко распознаваемыхъ декоративныхъ работъ въ стилѣ возрожденія итальянскихъ художниковъ, работавшихъ во Франціи.

Первая итальянская художественная колонія появилась во второй половинѣ XV-го вѣка при дворѣ короля Рене Анжуйскаго. Пьетро да Милано и Франческо Лаурана, къ которымъ мы возвращаемся, работали здѣсь прежде всего въ качествѣ медальеровъ, а Лаурана также въ качествѣ скульптора въ камнѣ. Въ Марсели послѣ 1475 г. онъ выполнилъ каменныя украшенія въ капеллѣ Лазаря въ главной церкви, въ Авиньонѣ послѣ 1478 г. — большой каменный алтарь церкви св. Целестина, находящійся теперь въ церкви С. Дидье, тамъ же. Здѣсь, какъ и тамъ, въ

качествѣ признаковъ ранняго итальянскаго возрожденія мы сразу же встрѣчаемъ подражающіе античнымъ пилястры съ канеллюрами, или украшенные арабесками. Эти пилястры, соединенные прямой балкой, являются взамѣнъ столбовъ, соединенныхъ стрѣльчатыми арками. Но нельзя, однако, утверждать, что стиль Лаурана самостоятельно распространился далѣе изъ южной Франціи.

Для исторіи французскаго искусства важнѣе былъ вторичный притокъ итальянскихъ художниковъ и произведеній искусства, совершившійся только послѣ быстраго завоеванія Карломъ VIII Неаполя въ 1495 г., слѣдовательно, лишь при переходѣ въ XVI-е столѣтіе. Въ перечняхъ окладовъ содержанія, которое король платилъ итальянскимъ художникамъ, появляются въ 1497 г. имена извѣстнаго архитектора Фра Джіокондо и не менѣе извѣстнаго скульптора Гвидо Мадзони; первый оставался во Франціи до 1505 г., а второй до 1516 г.; оба они имѣли чрезвычайно большое вліяніе на введеніе во Франціи украшеній посредствомъ итальянскихъ пилястровъ; замки на Луарѣ были главными мѣстами, гдѣ развилось это вліяніе. Затѣмъ пошли рядовые итальянскіе мастера. Древнѣйшими пилястрами изъ числа сохранившихся въ раздѣлкѣ французскихъ произведеній и выполненныхъ въ итальянскомъ или подражательно-античномъ стилѣ считаются два боковыхъ пилястра знаменитаго „Положенія во гробъ“ въ Солемѣ (ср. стр. 589). Это величественное произведеніе, съ обозначеніемъ 1496 года, въ общемъ, какъ по архитектурѣ, такъ и по формамъ, еще „готическое“, или, лучше сказать, французское. Итальянцы пришли какъ разъ во-время, говоритъ Витри, чтобы вмѣстѣ съ датой прибавить этотъ hors d'oeuvre къ національному скульптурному произведенію.

Чѣмъ болѣе сторонилось французское искусство XV-го столѣтія искушеній итальянскаго стиля, тѣмъ съ большей готовностью оно, какъ раньше, такъ и потомъ, раскрывало свои объятія бургундскимъ и фламандскимъ вліяніямъ. Болѣе новыя французскія изслѣдованія, въ полную противоположность взгляду, который защищалъ еще Е. Мюнцъ, соглашаются, что это нидерландское вліяніе укрѣпило французское національное искусство, а итальянское его ослабило. Мы уже (ср. стр. 541) говорили, что не присоединяемся къ новѣйшей французской школѣ изслѣдователей, рѣшившейся и нидерландское искусство объявить въ корнѣ французскимъ. Бургундско-французскій стиль, отличавшійся силою, правдивостью и живостью при нѣсколько тяжелыхъ формахъ, изъ мѣста своего происхожденія распространился по Франшъ-Контэ, Провансу, Лангедоку, достигалъ даже Нормандіи, гдѣ, напримѣръ, въ церкви св. Петра въ Лизьё, находятся два большія рельефныя изображенія, напоминающія стиль Клауса Верве, но почти совсѣмъ не затронулъ Иль-де-Франса и Шампани, а области Луары съ ея художественной столицей Туромъ коснулся лишь единичными побѣгами, къ числу которыхъ принадлежитъ стоящая Богоматерь изъ Бомона въ археологи-

http://luck.kiev.ua/

ческомъ музеѣ въ Турѣ, хотя и естественная по исполненію, но принужденная и тяжелая.

До какой степени **нидерландское** теченіе, проявляющееся во французской скульптурѣ XV-го вѣка, стояло вдали отъ художественной атмосферы Бургундіи, можно одинаково прослѣдить въ двухъ направленіяхъ. Одно направленіе представлено художниками и художественными произведеніями первой половины XV-го вѣка, ведущими начало отъ переселившихся въ самую Францію еще въ концѣ XIV-го вѣка южно-нидерландскихъ мастеровъ, какъ, напримѣръ, Пепэна де-Гюи и Андре Боневё; къ другому мы причисляемъ тѣхъ художниковъ и тѣ художественныя произведенія, которые принадлежатъ къ новому нидерландскому искусству второй половины XV-го вѣка. Объ ученикѣ Пепэна де-Гюи, Роберѣ Луазелѣ, ученикѣ Андре Боневё, Жанѣ де-Камбрэ, уже была рѣчь раньше (ср. стр. 384). Мы познакомились также съ величественнымъ памятникомъ герцога Жана де-Берри, работы Жана де-Камбрэ, въ соборѣ въ Буржѣ, такъ какъ онъ былъ сдѣланъ еще въ XIV-мъ вѣкѣ (ср. стр. 384). Жану де-Камбрэ принадлежитъ только мощная лежачая фигура самого герцога. Прелестныя одухотворенныя фигуры плачущихъ, изъ которыхъ одиннадцать сохраняются въ музеѣ въ Буржѣ, прибавилъ лишь въ XV-мъ вѣкѣ Пауль Моссельманъ, — какъ кажется, только что переселившійся сюда представитель нижне-нѣмецкой народности. Въ XV-мъ вѣкѣ возникаютъ также прочія произведенія Жана де-Камбрэ, изъ которыхъ мы здѣсь отмѣтимъ только пышныя гробницы Людовика II Бурбонскаго (ум. въ 1410 г.) и его жены Анны Овернской (ум. въ 1416 г.), въ Сувиньи. Ихъ головамъ приданы уже чрезвычайно сильно выраженныя черты ихъ лицъ, но въ одеждахъ большія складки еще принадлежатъ поздне-готическому искусству.

О непосредственномъ нидерландскомъ вліяніи, которое проявляется во второй половинѣ столѣтія въ значительной части Франціи, говорятъ прежде всего имена многочисленныхъ нидерландскихъ художниковъ, ставшія извѣстными по архивамъ самыхъ различныхъ французскихъ городовъ, отъ Руана до Марсели, отъ Труа до Монпелье и отъ Ліона до Тура. Во Франціи, однако, нѣтъ недостатка и въ **произведеніяхъ** искусства нидерландскаго происхожденія. Ближайшимъ образомъ сюда относятся рѣзные алтари описаннаго выше чисто нидерландскаго типа, съ расписными створками или безъ нихъ, какія сохранились, напримѣръ, въ церквахъ въ Тернанѣ (середины столѣтія) и Амбьерлѣ (1466 г.). Но прежде всего сюда относятся нѣкоторыя произведенія въ камнѣ, съ формами, по сравненію съ описанными выше бургундскими произведеніями, болѣе стройными, тонкими, но не менѣе натуральными. Къ числу наиболѣе характерныхъ произведеній относится живописно выполненный горельефъ надъ дверью часовни въ Амбуазѣ съ фономъ, заполненнымъ деревьями; на лѣвой сторонѣ его изображенъ св. Христофоръ, несущій на плечахъ черезъ рѣку младенца-Христа, на правой — св. Губертъ,

http://lucl.kiev.ua/

становящійся на колѣни передъ оленемъ съ крестомъ между рогами. Все здѣсь сдѣлано въ высшей степени правдиво и жизненно, при явственномъ соединеніи нидерландскаго и французскаго воззрѣній.

Для собственно французскаго направленія XV-го вѣка, мало или даже вовсе не затронутаго нидерландскимъ теченіемъ, въ качествѣ продолженія великаго французско-готическаго искусства XIII-го вѣка, главнымъ образомъ важна луарская школа, средоточіемъ которой былъ Туръ. Эта школа, ничуть не отказываясь отъ натурализма новаго вѣка, подчинила себѣ манерныя движенія скульптурныхъ произведеній XIV-го вѣка, только въ ней этотъ натурализмъ, благодаря французской элегантности, является смягченнымъ и болѣе уравновѣшеннымъ.

Мраморная надгробная статуя Агнесы Сорель въ ц. въ Лошѣ. По П. Витри.

Нѣкоторыя стоящія женскія фигуры лучше всего уясняютъ намъ это особенное развитіе. Еще совершенно средневѣковою, даже еще съ готическимъ изгибомъ, является мраморная статуя стоящей Богоматери въ церкви въ Неллье-Понъ-Пьерѣ, возникшая около 1400 года. Раскрашенная каменная статуя Мадонны на порталѣ церкви дю-Мартюре въ Ріомѣ представляетъ новый французскій стиль яснымъ, свободнымъ, спокойнымъ и граціознымъ. Переходнымъ звеномъ между этими двумя статуями является деревянное рѣзное изображеніе Скорбящей Богоматери въ археологическомъ музеѣ въ Турѣ, полное глубокаго выраженія.

Это новое развитіе можно прослѣдить также въ каменныхъ лежачихъ фигурахъ надгробныхъ памятниковъ. Самое замѣчательное произведеніе средины столѣтія, это — поразительно правдивое и строго законченное, и къ тому же согрѣтое вѣяніемъ новой красоты мраморное надгробное изображеніе Агнесы Сорель (ум. въ 1449 г.) въ хорѣ церкви Коллегіата въ Лошѣ (см. рис. на этой стр.). Куражо и Гонзъ приписали его Жаку Морелю (ср. стр. 549), но Витри основательно указываетъ на его чисто французскій характеръ. Не раньше 1490 г. возникъ затѣмъ роскошный каменный надгробный памятникъ Сира де-Шаурса въ Маликорнѣ (деп. Сартъ). Очень стильно соединяется съ поздне-готическимъ саркофагомъ лежачее изображеніе безбородаго героя со сложенными приподнятыми ладонями, при всей своей жизненности, отличающееся простотой и красотой, выраженными съ чисто французскимъ чувствомъ въ лучшемъ смыслѣ слова.

Къ наиболѣе значительнымъ произведеніямъ не только луарской школы, но и всей французской скульптуры XV-го столѣтія принадле-

жатъ выполненныя въ 1464 г. внутреннія украшенія часовни въ замкѣ въ Шатоденѣ. На пятнадцати изящныхъ колоннахъ, капители которыхъ состоятъ изъ полуфигуръ крылатыхъ ангеловъ въ длинныхъ одеждахъ, возвышается столько же раскрашенныхъ каменныхъ фигуръ: Дѣва Марія съ Младенцемъ, двое Іоанновъ, св. Францискъ, но преимущественно, святыя женщины. Исполненныя различными мастерами, онѣ всѣ находятся въ извѣстномъ противорѣчіи съ одновременными бургундскими и нидерландскими скульптурами. Лучшія изъ нихъ, именно, Богоматерь и Магдалина, отмѣчены такой тонко-прочувствованной простотой и естественностью позы и драпировокъ, такой спокойной увѣренностью въ исполненіи головъ и рукъ, такой тихой, задумчивой прелестью выраженія лицъ, что почти съ изумленіемъ спрашиваешь объ источникахъ этого стиля. Увѣренно здѣсь нельзя говорить объ итальянскихъ вліяніяхъ, но нельзя также говорить объ ослабленіи готическаго стиля, а надо признать, что въ произведеніяхъ этого рода онъ вышелъ изъ собственнаго источника и достигъ яснаго внутренняго равновѣсія.

Ангелъ для флюгера. Мѣдная статуя въ замкѣ ле-Людъ. По П. Витри.

Металлическихъ работъ XV-го столѣтія сохранилось сравнительно мало. Все же мы можемъ противопоставить другъ другу два лучшихъ французскихъ произведенія: золотыхъ дѣлъ мастерства начала вѣка и бронзоваго литья конца вѣка. Произведеніе золотыхъ дѣлъ мастерства, подаренное королевою Изабеллою Баварскою королю Карлу VI въ день новаго года въ 1404 г., по наслѣдству возвратилось въ Баварію и находится въ церкви въ Альтъ-Эттингѣ въ Верхней Баваріи, прославленное подъ названіемъ „золотого конька“ („das goldene Rössel“). Эта богато украшенная эмалью вещь, несомнѣнно сработанная въ Парижѣ, имѣетъ видъ алтаря. Наверху на площадкѣ, къ которой ведутъ ступеньки, стоитъ на колѣняхъ король передъ Мадонной въ оградѣ изъ розъ, а на землѣ оруженосецъ держитъ королевскаго коня, сдѣланнаго бѣлой эмалью. Натурализмъ времени Клауса Слютера является здѣсь передъ нами въ сочетаніи съ тонкимъ французскимъ вкусомъ.

Произведеніе бронзоваго литья конца XV-го вѣка, это — бронзовый ангелъ въ замкѣ ле-Людъ (см. рис. на этой стр.) въ области Луары. Первоначально предназначавшійся для флюгера и поэтому по своей преувеличенной длинѣ разсчитанный на раккурсъ, теперь онъ установленъ на одномъ изъ столбовъ лѣстницы. Это стройный, исполненный достоинства, хотя нѣсколько неуклюжій юноша въ длинной одеждѣ съ парою сильныхъ крыльевъ. Онъ важенъ потому, что на немъ обозна-

чено имя художника, выполнившаго его въ 1475 г., — Жегана Барбе изъ Ліона. „Dit de Lion", гласитъ добавленіе къ имени художника; слѣдовательно, эта работа была сдѣлана не въ Ліонѣ.

Въ области Луары, между Анжеромъ и Ле-Мансомъ лежитъ бенедиктинское аббатство Солемъ, владѣющее знаменитымъ пластически выполненнымъ „Положеніемъ во Гробъ" (см. рис. ниже) 1496 г. Въ противоположность надгробнымъ памятникамъ, самые значительные изъ которыхъ какъ во Франціи, такъ и въ Нидерландахъ стоятъ въ свободномъ пространствѣ, композиціи этого рода устанавливаются въ нишахъ, при-

Положеніе во гробъ Христа. Каменный высокій рельефъ въ бенедиктинскомъ аббатствѣ Солема. По П. Витри.

чемъ отдѣльныя фигуры дѣлаются круглыми, какъ въ пластикѣ. Нишу въ Солемѣ, со стоящими въ углубленіи ея съ каждой стороны воинами на часахъ, обрамляетъ поздне-готическое зданіе, къ которому, какъ уже (ср. стр. 585) было упомянуто, только подъ самый конецъ внизу слѣва и справа были присоединены итальянскими мастерами пилястры, подражающіе античнымъ. Смѣлая и сильная, и въ то же время очень пропорціональная и обдуманная, главная поразительная группа въ натуральную величину примыкаетъ къ чисто-французскимъ произведеніямъ, съ которыми мы уже познакомились. Предположеніе, котораго придерживается Гонзъ, что ее сдѣлалъ Мишель Коломбъ, неправдоподобно, но и предположеніе Витри, будто ея мастеръ — нѣкій Луи Мурье, мы можемъ считать только предположеніемъ. Родственными по стилю, но болѣе утонченными являются: прелестная дѣтская статуя стоящаго св. Квирина (С.-Сиръ) въ церкви Жарзé, недалеко отъ Солема (см. рис.

http://tme.kiev.ua/

на этой стр.) и раскрашенная, строго законченная каменная голова орлеанскаго музея, въ шлемѣ, но безбородая. Въ ней неправильно видятъ голову Жанны д'Аркъ, но, вѣрнѣе, это голова какого-нибудь святого, напримѣръ, св. Маврикія. Эти произведенія неотразимо привлекаютъ къ луарской школѣ.

Къ этой же школѣ принадлежитъ, наконецъ, и Мишель Коломбъ, настоящій глава французской скульптуры XV-го столѣтія, представляющій загадку, не смотря на многочисленныя сочиненія, посвященныя ему вплоть до большого труда Витри (напр., Полемъ Мантцемъ и Леономъ Палюстромъ), въ томъ отношеніи, что совершенно неясно, какимъ образомъ мастеръ, занятый своимъ дѣломъ, имя котораго упоминается много разъ, предстаетъ передъ нами, какъ осязательная художественная личность только на 70-мъ году своей жизни. Коломбъ родился въ 1430 или 1431 году около С.-Поль-де-Леона въ Бретани. Достовѣрныя указанія о его пребываніи въ Турѣ, главномъ мѣстѣ его дѣятельности, имѣются только съ 1491 г. Онъ умеръ здѣсь между 1512 и 1519 гг. По его произведеніямъ видно, что они принадлежатъ къ чисто французской луарской школѣ, на что, повидимому, указываетъ и его мѣстопребываніе. Считать Коломба вмѣстѣ съ Витри безъ дальнѣйшихъ размышленій „готическимъ" художникомъ представляется слишкомъ смѣлымъ, на что указалъ уже Боде, но ближе, чѣмъ къ итальянцамъ, онъ стоитъ къ нидерландцамъ, и даже Витри не станетъ о немъ думать болѣе того, что есть на самомъ дѣлѣ, именно, что онъ самостоятельно возросъ изъ благороднѣйшихъ традицій среднихъ вѣковъ. Съ увѣренностью можно приписать Коломбу только три произведенія, и изъ нихъ самое раннее могло быть заказано въ 1499 г. Первое — стильно выполненная въ реалистическомъ духѣ медаль парижскаго кабинета медалей, поднесенная Людовику XII въ 1500 г. при его въѣздѣ въ Туръ. Второе, главная работа мастера — это надгробный памятникъ, воздвигнутый Анной Бретанской своимъ родителямъ, герцогу Франциску II и герцогинѣ Маргаритѣ Бретанской, въ соборѣ въ Нантѣ, украшающій его и понынѣ. Жанъ Перреаль, придворный художникъ Карла VIII и Людовика XII, сдѣлалъ общій проектъ памятника, по сѣверному обыкновенію стоящаго свободно, роскошныя же фигурныя скульптуры онъ поручилъ Коломбу. Мраморныя изображенія сіятельныхъ усопшихъ покоятся рядомъ на саркофагѣ. Ихъ ноги по старому обычаю упираются въ символическихъ животныхъ геральдики — льва и борзую собаку. Крылатые ангелы въ одеждахъ устраиваютъ изголовье. По четыремъ угламъ саркофага стоятъ, едва съ нимъ связанныя, фигуры въ натуральную величину сред-

С. Сиръ младенецъ. Стоячая статуя церкви въ Жарзе. По П. Витри.

http://luch.kiev.ua

невѣковыхъ добродѣтелей: справедливости, силы, умѣренности и мудрости. Въ рѣзкой противоположности сѣверному характеру архитектуры, статуй и лежачихъ изображеній этого памятника, выполненнаго между 1502 и 1507 гг. и отличающагося мягкимъ подборомъ тоновъ раскраски, находится его декоративное убранство, порученное Перреалемъ находившимся тогда во Франціи итальянскимъ мастерамъ орнаментики, именно, Джироламо да-Фьезоле. Собственно Коломбу несомнѣнно принадлежатъ главныя добродѣтели и величественныя лежачія изображенія герцогской четы, имѣющія болѣе общія черты, чѣмъ можно было бы ожидать въ это время, вѣроятно, только потому, что не сохранилось удовлетворительныхъ портретовъ ихъ обоихъ; но эти благородныя черты полны жизни и внутренняго одушевленія, и фигуры въ цѣломъ исполнены съ удивительной свѣжестью и правдивостью, кончая всѣми подробностями. Напротивъ, четыре главныя добродѣтели (см. рис. на этой стр.) индивидуализированы грубовато и рѣзко: онѣ совершенно не итальянскія, а французскія по одеждѣ, позамъ и выраженію лицъ, настоящіе превосходные образцы національнаго искусства Франціи.

„Правосудіе“ Мишеля Коломба на надгробіи Франциска II въ соборѣ г. Нанта. По П. Витри.

Наконецъ, третья достовѣрная вещь Коломба это — драгоцѣнный рельефъ св. Георгія (см. рис. на стр. 592), исполненный имъ въ 1508—1509 гг. для замка Гальона. Онъ теперь принадлежитъ къ луврскимъ сокровищамъ Парижа. Скача налѣво, святой рыцарь наѣзжаетъ на чудовище, напоминающее что-то сѣверное, и пронзаетъ копьемъ длинную шею, покрытую чешуей. Слѣва въ горахъ стоитъ на колѣняхъ небольшая фигура освобожденной царевны. Простая группа сдѣлана натурально и одушевленно.

Къ достовѣрнымъ работамъ Коломба ближе всего стоитъ удивительно утонченное, по земному правдивое и все же озаренное тихой прелестью мраморное изображеніе стоящей Богородицы въ Луврѣ, извѣстное подъ названіемъ Богоматери изъ Оливэ (замокъ близъ Орлеана). Вообще, со школою Коломба, принадлежащей XVI-му столѣтію и постепенно переходящей къ подражанію итальянскому возрожденію, мы познакомимся уже въ слѣдующемъ томѣ.

Французская скульптура XV-го вѣка, о которой мы получили, по крайней мѣрѣ, нѣкоторое представленіе, внѣ Франціи цѣнится явно не такъ, какъ она этого заслуживаетъ. Французы съ давнихъ поръ имѣли

http://luci.kiev.ua/

особое дарованіе, именно, къ скульптурѣ, и во французской пластикѣ XV-го вѣка природа и геній правдиво и глубоко взаимно проникаютъ другъ друга.

С. Французская живопись XV столѣтія.

Если до сихъ поръ французская живопись этой эпохи являлась какъ бы падчерицей изслѣдователя, то, повидимому, она окажется въ будущемъ роднымъ дѣтищемъ исторіи искусства, особенно послѣ всѣхъ заботъ, оказываемыхъ ей въ настоящее время подъ руководствомъ Ка-

Св. Георгій. Рельефъ Мишеля Коломба во дворцѣ Гальона въ Парижѣ. По Л. Гонзу.

милля Бенуа и Анри Бушо, и, наконецъ, послѣ посвященной ей парижской выставки 1904 года. Настоящія произведенія искусства между сохранившимися картинами насчитываются много - много дюжинами, а съ сохранившимися произведеніями можно съ полной увѣренностью связать только четыре имени художниковъ изъ встрѣчающихся въ письменныхъ источникахъ, именно: Энгеррана Шаронтона, Никола Фромана, Жана Фуке и Жана Бурдишона! Съ сѣвера теперь все неудержимѣе шло нидерландское теченіе, въ которомъ Франція еще въ XIV-мъ вѣкѣ принимала самостоятельное участіе; съ юга, изъ Прованса, какъ раньше, такъ и теперь проникало противоположное итальянское теченіе, однако, возобладавшее только послѣ похода Карла VIII въ Италію, въ началѣ XVI-го столѣтія. Тѣмъ временемъ нѣкоторые французскіе художники, сами побывавшіе въ Италіи, позаботились о томъ, чтобы нидерландскіе

побѣги не принялись на французской почвѣ. Въ сердцѣ Франціи, въ Турэни, расцвѣла и самая французская изъ французскихъ школъ живописи, мастера которой отступили передъ крайними послѣдствіями нидерландскаго реализма. Ихъ языкъ формъ оставался болѣе общимъ и нѣжнымъ, чѣмъ у ихъ фламандскихъ и голландскихъ современниковъ; ихъ письмо, отказавшееся отъ позолоты, было проще и красивѣе по краскамъ, иногда нѣжнѣе, иногда болѣе гладкое, похожее на лакированное; духовное содержаніе ихъ картинъ передавалось обыкновенно живо и убѣдительно.

Заслуживающія упоминанія произведенія истинно французской живописи мы могли бы встрѣтить чаще всего между фресками, если бы ихъ не сохранилось такъ мало. Больше всего надо пожалѣть объ утратѣ написанной въ 1424 г. пляски мертвецовъ въ усыпальницѣ стараго монастыря миноритовъ (aux Innocents) въ Парижѣ. Это было древнѣйшее датированное произведеніе, относящееся, какъ показалъ Зеельманъ, къ числу темъ, извѣстныхъ еще въ XIV вѣкѣ въ поэзіи и въ исполненіи мимовъ, доставлявшихъ бѣдному человѣчеству, устрашенному опустошеніями, которыя производили война и чума, то утѣшеніе, что передъ смертью всѣ люди равны, и дѣлали это съ примѣсью горечи, часто смѣшанной съ шутливыми остротами. Представители всѣхъ состояній, отъ короля до нищаго, несутся въ адскомъ хороводѣ вперемежку со столькими же полусгнившими скелетами.

Нѣкоторыя старыя французскія гравюры на деревѣ (ср. стр. 595) 1485 г., быть можетъ, даютъ намъ одно изъ изображеній парижской пляски мертвецовъ. Въ самомъ сердцѣ Франціи, на наружной загородкѣ хора церкви аббатства Шезъ-Дье (Верхняя Луара) сохранилось другое, возникшее около 1450 г. — фризъ съ пляской мертвецовъ, принадлежащій къ драгоцѣннѣйшимъ сокровищамъ старо-французской живописи. Фонъ темно-красный безъ намека на пространство; нарисованныя въ коричневыхъ тонахъ фигуры, исполняющія танецъ, схвачены поразительно. Полускелеты неистощимы въ своихъ, все время новыхъ гримасахъ и жестахъ, которыми они ужасаютъ и съ которыми хватаютъ свои жертвы.

Нѣсколько старше должна быть фреска Страшнаго Суда въ соборѣ въ Альби, картина, замѣчательная портретными чертами своихъ фигуръ; новѣе знаменитая роспись сводовъ въ часовнѣ дома Жака Кёра (ср. стр. 582) въ Буржѣ съ изображеніями ангеловъ въ длинныхъ одеждахъ на синемъ фонѣ. Эти ангелы изображены въ живыхъ движеніяхъ летающими, развѣвая длинныя ленты съ надписями. Ихъ индивидуально, хотя и рѣзко написанныя лица, проникнутыя сладостнымъ душевнымъ блаженствомъ, принадлежатъ къ лучшему, что создала французская живопись этого времени.

Въ монументальной живописи по стеклу Франція даже удерживала до нѣкоторой степени руководящую роль. Техническія нововведе-

http://luci.kiev.ua/

нія, состоявшія, съ одной стороны, въ обширномъ примѣненіи серебряной желтой (Silbergelb) въ качествѣ новой краски для живописи на стеклѣ (ср. стр. 375), а съ другой стороны — въ примѣненіи и шлифовкѣ не только красныхъ, но также синихъ, зеленыхъ и фіолетовыхъ стеколъ, какъ переходныхъ, для моделлировки, привели къ тому, что все бо́льшія поверхности освобождались отъ свинцовыхъ спаекъ отдѣльныхъ цвѣтныхъ кусочковъ. Эти краски для живописи по стеклу, которыя могли наноситься на стекло съ помощью кисти, были увеличены въ числѣ посредствомъ чернаго припоя и серебряной желтой впервые только въ концѣ XV столѣтія, если не считать отдѣльныхъ попытокъ. Прежній способъ помѣщать историческія композиціи въ круглыхъ рамахъ, вправлявшихся въ окна, все больше уступалъ мѣсто системѣ роскошныхъ сооруженій позднеготическаго стиля съ балдахинами, нарисованныхъ серебряной желтой, въ которыхъ на цвѣтномъ фонѣ выдѣляются отдѣльныя фигуры; тамъ же, гдѣ въ картинахъ на стеклѣ разсказываются историческія событія, онѣ обыкновенно заполняютъ всю ширину отдѣльныхъ оконныхъ полей. Для развитія живописи на стеклѣ характерны прежде всего четыре окна въ сѣверномъ трансептѣ собора въ Анжерѣ, съ изображеніемъ на одномъ изъ нихъ его строителя, епископа Жана Мишеля (1438—47 гг.), колѣнопреклоненнаго у подножія креста Спасителя. Полная серія роскошныхъ расписныхъ оконъ XV-го вѣка сохранилась въ церкви св. Северина въ Парижѣ. Большія фигуры святыхъ верхнихъ арокъ представляютъ всѣ успѣхи, на которые была способна живопись по стеклу этого времени, а также и декоративныя средства, примѣнявшіяся противъ нарушающаго стиль вторженія пространственной перспективы. Въ соборахъ Буржа, Ле-Манса и Шалона можно также прослѣдить все развитіе живописи по стеклу вплоть до порога XVI-го столѣтія. За предѣлы его насъ ведутъ, напримѣръ, прекрасныя окна церкви Монморанси; на одномъ изъ нихъ мы видимъ жертвователя, Гильома де-Монморанси, стоящаго на колѣняхъ въ пламенной молитвѣ.

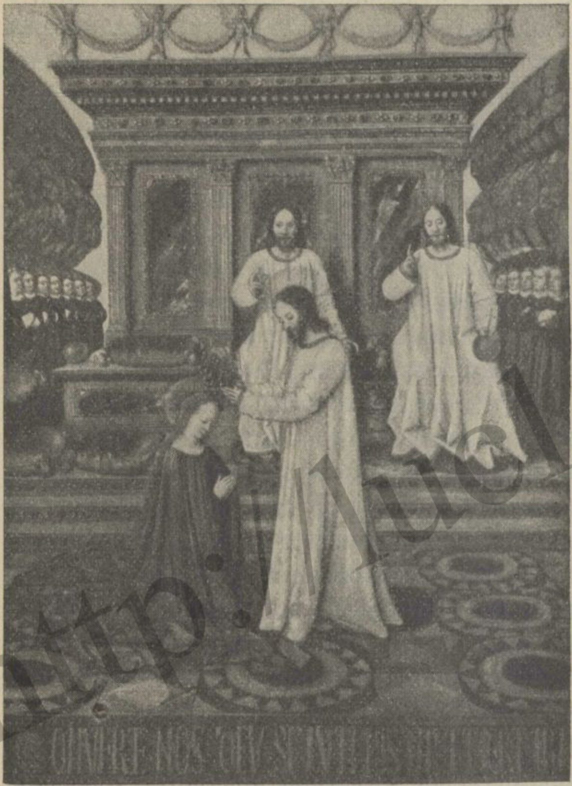
На ряду съ живописью по стеклу во Франціи XV-го вѣка процвѣтало также тканье ковровъ, но оно, какъ уже было замѣчено (ср. стр. 552), было превзойдено въ это время фламандской ковровой техникой. Наоборотъ, эмалевая живопись во Франціи, выйдя, вѣроятно, въ это время изъ Лиможа (ср. стр. 232 и 385), стариннаго средоточія этой техники, дѣйствительно пошла по новому направленію. Вмѣсто того, чтобы накладывать, какъ раньше, краски одну рядомъ съ другой наподобіе мозаики, оставляя видными металлическія перегородки лоточка, краски стали наносить теперь помощью кисти на эмалевый грунтъ, который онѣ совершенно покрываютъ, образуя рисунокъ или картину. Особенно любили картины въ сѣрыхъ тонахъ, усиленныя золотой штриховкой. Къ древнѣйшимъ примѣрамъ этой „расписной эмали" (émail peint) относятся картины эмалью изъ жизни св. Севастіана на ракѣ для мощей 1479 г. въ церкви С. Сюльписъ-ле-фей (S. Sulpice-les-feuilles),

около Бурганефа, недалеко отъ Лиможа. Но эта новая техника эмалевой живописи вовсе не обозначаетъ прогресса. Впослѣдствіи она привела лиможскихъ работниковъ къ тому, что они отказались отъ собственнаго искусства, чтобы подражать эмалью преимущественно гравюрамъ на мѣди отечественнаго или чужеземнаго происхожденія.

Исторія французскихъ гравюръ на деревѣ и на мѣди XV-го вѣка въ общемъ совершенно еще не выяснена. До сихъ поръ отдѣльныя французскія гравюры на деревѣ этой эпохи почти неизвѣстны, а на мѣди совершенно не указывались. Французскіе изслѣдователи по примѣру Бушо (ср. стр. 396.), заняты работой: изъ массы безымянныхъ отдѣльныхъ листовъ отвоевать обратно для Франціи то, въ чемъ ей до сихъ поръ отказывали безъ достаточныхъ основаній. Мы должны подождать результата, а пока, прежде чѣмъ обратиться собственно къ живописи, вкратцѣ упомянемъ о томъ, что дали размножившіеся способы гравюры въ примѣненіи къ французской иллюстрированной книгѣ этого вѣка. Никто не станетъ отрицать, что, именно, въ этой области Германія указывала общіе пути. Болѣе самостоятельное участіе въ изготовленіи и распространеніи книгъ, украшенныхъ гравюрами, какъ показалъ уже Дюплесси, Франція приняла лишь съ 1480 г. Какъ энергично ни боролись во Франціи книжные писцы и миніатюристы (enlumineurs) противъ печатниковъ въ каждой области, все-таки послѣдніе, и вмѣстѣ съ ними граверы, неудержимо завоевывали теперь и во Франціи одну позицію за другой. Къ древнѣйшимъ печатнымъ французскимъ книгамъ, имѣющимъ художественное значеніе, принадлежатъ „Пляска мертвыхъ" 1485 г., „Всемірная хроника" (mer des Histoires) 1491 г. и „Хроника французскаго королевства" 1497 г. Наиболѣе ожесточенная борьба книгъ съ гравюрами на деревѣ противъ рукописей съ раскрашенными картинками разыгралась въ области молитвенниковъ (Livres d'heures). Какъ въ раскрашенныхъ, такъ и въ печатныхъ молитвенникахъ Франціи, которымъ В. фонъ-Зейдлицъ посвятилъ выясняющую различныя стороны монографію, раннее французское книжное искусство показало себя особенно продуктивнымъ и даже указало пути другимъ странамъ. Симонъ Востръ и Антуанъ Вераръ, знаменитѣйшіе французскіе издатели этого времени, молитвенники которыхъ появились между 1487 и 1527 гг., пріобрѣли себѣ, именно, ими міровую извѣстность. Ясно, просто и наглядно нарисованныя картины этихъ книгъ большею частью также еще „иллюминированы", т. е. раскрашены. Лишь послѣ 1498 г. Востръ уже путемъ штриховки сталъ придавать своимъ гравюрамъ красочные эффекты. До тѣхъ поръ къ окончательной отдѣлкѣ ихъ привлекались миніатюристы, и иногда рисунокъ гравера совершенно исчезалъ подъ густыми красками „иллюминатора". Именно, книги этого рода, вводившія глазъ покупателя въ заблужденіе, поддѣлываясь подъ его старыя привычки, ускорили конецъ книжной живописи, окончательно наступившій въ серединѣ XVI-го вѣка.

http://luci.kiev.ua/

Крупные французскіе художники, руками которыхъ была направлена на новые пути въ особенности станковая и книжная живопись Франціи, впервые появляются передъ нами, какъ осязательныя личности, начиная съ середины XV-го вѣка, и раньше всѣхъ Жанъ Фукэ, глава турской школы. Онъ родился въ 1415 г. въ Турѣ; въ 1443—47 гг., слѣдовательно, раньше Рогира ванъ-деръ-Вейдена (ср. стр. 561), жилъ въ Италіи, а по возвращеніи поселился въ своемъ родномъ городѣ, гдѣ и умеръ около 1480 г.



Коронованіе Дѣвы Маріи. Миніатюра изъ молитвенника Этьена Шевалье въ Шантильи. По Ф. А. Грюйеру.

Слѣдуетъ ли видѣть въ миніатюрахъ „Bible moralisée" парижской національной библіотеки (франц. № 166) юношескую работу Фукэ, вопросъ спорный. Послѣ своего путешествія въ Италію онъ предстаетъ передъ нами въ миніатюрахъ и картинахъ, написанныхъ масляными красками, зрѣлымъ художникомъ, который, хотя и получилъ отъ Италіи свою науку, но не склонился подъ ея иго. Во всякомъ случаѣ, въ своихъ архитектурныхъ фонахъ этого времени, ранѣе французскихъ скульпторовъ и нидерландскихъ художниковъ, онъ предпочелъ античныя и подражающія античнымъ колонны и пилястры ранняго итальянскаго возрожденія, но въ своихъ короткихъ фигурахъ, въ своихъ тщательно выписанныхъ околичностяхъ и въ своихъ живо разсказанныхъ композиціяхъ, какъ бы онѣ ни были ясны по расположенію и закончены по формамъ, Фукэ какъ раньше, такъ и потомъ стоитъ на сѣверной, франко-фламандской почвѣ. Голое тѣло не его спеціальность, но его пейзажи отличаются замѣчательной свѣжестью и ясностью.

Послѣ 1452 г. Жанъ Фукэ разрисовалъ для своего покровителя Этьена Шевалье, старшаго камергера короля, изящный молитвенникъ, извѣстный по изданію Грюйера, изъ котораго 40 листовъ хранятся въ Шантильи въ качествѣ французскаго національнаго сокровища. Уже прелестный первый рисунокъ, изображающій Этьена Шевалье и его па-

трона св. Стефана, окруженныхъ играющими на инструментахъ ангелами и молящихся на колѣняхъ въ галлереѣ стиля ренессанса, носитъ признаки манеры мастера. Эта послѣдняя удивительно проявляется также, напримѣръ, въ Поклоненіи волхвовъ, въ Тайной Вечерѣ, въ Отосланіи апостоловъ и въ Вѣнчаніи Дѣвы Маріи, въ которомъ участвуетъ тріединое Божество въ трехъ одинаковыхъ образахъ (см. рис. на стр. 596). Въ изображеніи усѣкновенія главы апостола Іакова онъ даетъ нѣчто высшее въ соединеніи патетическаго главнаго дѣйствія съ грубой людской толпой и сіяющей далью пейзажа. За „Heures d'Étienne Chevalier“ послѣдовали Grandes Chroniques de France парижской національной библіотеки (франц. № 6465), изъ рисунковъ которыхъ, по крайней мѣрѣ, нѣкоторые по праву приписываются Фукэ. Около 1469 г. онъ нарисовалъ часть миніатюръ къ „Знаменитымъ мужамъ и женамъ“ Боккаччіо, въ мюнхенской городской библіотекѣ. Къ позднѣйшимъ миніатюрамъ Фукэ относятся также его рисунки къ „Древностямъ Іудейскимъ“ Іосифа Флавія и заглавный листъ „Статутовъ ордена св. Михаила“ въ парижской національной библіотекѣ (франц. №№ 248 и 19819).

Картинъ, написанныхъ масляными красками, у Жана Фукэ также довольно много. Его главное произведеніе, диптихъ въ Меленѣ, однако, раздѣлено на части. Одна сторона, представляющая поясное изображеніе Богоматери въ коронѣ съ чертами Агнесы Сорель, любовницы Карла VIII, находится въ антверпенскомъ музеѣ. Замѣчательна кокетливость, съ которой обнажена лѣвая грудь Дѣвы Маріи, что близко къ дѣйствительности, судя по костюмамъ того времени; удивительна также блѣдность карнаціи въ противоположность выдержаннымъ въ огненно-красныхъ тонахъ ангеламъ, окружающимъ Богородицу. Другая сторона, съ изображеніемъ самого Этьена Шевалье со св. Стефаномъ, принадлежитъ берлинскому музею (см. рис. на стр. 598). Нѣсколько устарѣлымъ кажется щедрое примѣненіе посредствомъ кисти жидкаго золота. Въ остальномъ, однако, эти благородные, спокойные, чрезвычайно жизненные портреты показываютъ, что мастеръ достигъ вершинъ своего творчества. Ему по праву приписываютъ также грубоватый портретъ Карла VII и сильный по исполненію портретъ молящагося Жювеналя дез'Юрсена въ Луврѣ, а также тонко исполненный портретъ галлереи кн. Лихтенштейна. Подписью мастера удостовѣряется его собственный портретъ на луврской пластинкѣ расписной эмали (см. стр. 594.), принадлежность которой Фукэ нѣкоторые ученые отрицаютъ. Богатый мыслями и воображеніемъ, Фукэ, вѣроятно, самый „передовой“ мастеръ, жившій во второй половинѣ XV-го вѣка по сю сторону Альпъ, но ему недостаетъ той непередаваемой прелести душевной чуткости, которая свойственна въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ болѣе „отсталымъ“ твореніямъ нидерландскихъ мастеровъ отъ Яна ванъ-Эйка до Мемлинга.

Въ годъ смерти Фукэ, въ 1480 г., умеръ также король Рене Добрый,

доблестный и отличавшійся художественными вкусами сынъ Людовика II Анжуйскаго, остатокъ своихъ дней посвятившій въ Провансѣ любви, поэзіи и живописи. Между его художниками, мастерами провансальской школы, мы прежде всего встрѣчаемъ Ангеррана Шаронтона изъ Лаона. Достовѣрно принадлежащее этому художнику Вѣнчаніе Дѣвы Маріи 1453 г. въ музеѣ Вильневъ-лез'Авиньонъ показываетъ, какъ

Этьенъ Шевалье со св. Стефаномъ. Картина масляными красками Жана Фукэ въ берлинскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

http://luc.kiev.ua/

параллельно съ одновременнымъ нидерландскимъ стилемъ шло болѣе скромное развитіе французскаго искусства. Къ самымъ значительнымъ художникамъ короля Рене принадлежитъ Николай Фроманъ, отъ котораго сохранилось два достовѣрныхъ произведенія. Его именемъ и датой 1461 г. помѣченъ прежде всего алтарный складень въ Уффиціяхъ во Флоренціи, средняя картина котораго представляетъ на узорчатомъ фонѣ въ строгихъ формахъ Воскрешеніе Лазаря очень выразительно, но безъ утонченной прелести; документальными данными удостовѣрено, что къ 1475 г. относится величественный, сіяющій блестящими красками, чисто французскій по замыслу алтарь собора въ Э, средняя картина

котораго изображаетъ среди прекраснаго пейзажа „Неопалимую купину“, въ которой Святая Дѣва является старому пастуху, а на створкахъ король Рене и его вторая жена Жанна де-Лаваль со своими патронами стоятъ на колѣняхъ въ королевской палаткѣ съ черными и красными полосами. Болѣе ясный языкъ формъ и болѣе яркiя краски этой картины говорятъ объ успѣхахъ, которые Фроманъ сдѣлалъ за полтора десятилѣтiя. „Неопалимая купина“, къ которой на парижской выставкѣ 1904 г. присоединилось еще нѣсколько картинъ неизвѣстныхъ мастеровъ, характеризуетъ лучшiй французскiй стиль этого времени.

Самая талантливая изъ книгъ, украшенныхъ по заказу короля Рене, это изданная Кмеларцемъ рукопись романа „Coeur d'amours épris“ въ вѣнской придворной библiотекѣ, написанная около 1477 г. (№ 2597). Выходная миніатюра, изображающая сонъ короля, дремлющаго въ своей постели, съ настроенiемъ передаетъ слабый свѣтъ ночи. Самыя приключенiя скомпанованы поразительно наглядно и живописно въ широкихъ формахъ изящнаго письма. Ихъ французское происхожденiе несомнѣнно.

Наполовину итальянизированное направленiе авиньонской школы проявляется затѣмъ въ серединѣ XV-го вѣка еще въ нѣсколькихъ сказочно красивыхъ картинахъ провансальской школы, изъ которыхъ самая лучшая величественная продолговатая картина съ изображенiемъ Плача надъ тѣломъ Христа изъ Вильневъ-лез'Авиньона, въ Луврѣ, въ Парижѣ, написанная на золотомъ фонѣ и съ внутреннимъ оживленiемъ.

На ряду съ турской и провансальской школами слѣдуетъ поставить амьенскую школу, главный представитель которой — знаменитый „аллюминеръ“ Симонъ Мармiонъ, на котораго впервые пролило нѣкоторый свѣтъ сочиненiе Деэня (Dehaisne). Въ 1449—54 гг. онъ упоминается въ Амьенѣ, своемъ родномъ городѣ. Послѣ 1458 г. его можно прослѣдить въ Валансьенѣ, гдѣ онъ умеръ въ 1489 г. Вообще, ему приписывается, хотя и не совсѣмъ увѣренно, чеканное украшенiе изъ Омера съ досками, покрытыми живописью. Его боковыя стороны съ изображенiями возносящейся къ небу души св. Бертена и ангеловъ на небѣ принадлежатъ нацiональной галлереѣ въ Лондонѣ, а передняя и задняя доски съ десятью переходящими одна въ другую картинами изъ жизни святого перешли въ берлинскiй музей. Усовершенствованный языкъ формъ, съ тонкимъ пониманiемъ переданное пространство, сильныя краски съ преобладанiемъ черной и красной этой прелестной картины съ наивными отдѣльными группами, однако, лишь отдаленно примыкаютъ къ одновременной нидерландской школѣ. На основанiи этой вещи Соломонъ Рейнакъ приписалъ затѣмъ Мармiону еще великолѣпную рукопись Императорской (публичной) библiотеки въ Петербургѣ, и, дѣйствительно, эта, написанная для Филиппа Добраго „Хроника С.-Дени“ достойна мастера, котораго въ прозѣ и стихахъ величали „prince d'enluminure“.

http://ruck.kiev.ua/

Родственными по стилю представляются также фрески восьмидесятыхъ годовъ въ амьенскомъ соборѣ: прелестныя сивиллы, а также священникъ у гроба епископа Ферри де-Бовуара. Никола д'Иппръ изъ Амьена перенесъ этотъ изящный стиль въ Парижъ. Въ 1482 г. ему пришлось писать здѣсь портретъ Людовика XI; достойно замѣчанія, что ему было приказано при этомъ сдѣлать короля болѣе моложавымъ и красивымъ. Настоящій нидерландецъ врядъ ли бы согласился на это.

На иной почвѣ явилось главное произведеніе парижской школы восьмидесятыхъ годовъ, большое Распятіе изъ Пале-де-Жюстисъ, теперь находящееся въ Луврѣ. Конечно, многое въ типахъ и композиціи этой захватывающей реализмомъ картины напоминаетъ германскихъ и французскихъ нидерландцевъ, но и здѣсь въ спокойныхъ позахъ фигуръ и въ сдержанномъ выраженіи скорби основной тонъ явственно французскій.

Святая Ночь. Изъ молитвенника Анны Бретонской руки Жана Бурдишона. По „Gazette des Beaux-Arts", 1902, I.

Послѣ 1480 г. начинается во французской живописи видимое ослабленіе прежней строгости формъ. Нельзя, однако, возрастающую ширину и свободу рисунка, вмѣстѣ съ которой былъ утерянъ вкусъ прежней строгости, безъ дальнихъ околичностей приписывать итальянскимъ вліяніямъ. Это ослабленіе носилось всюду въ воздухѣ и было естественнымъ слѣдствіемъ самостоятельнаго дальнѣйшаго развитія искусствъ, которыя и во Франціи вплоть до времени послѣ 1500 г. оставались еще на національно-французской почвѣ.

Главой турской школы, въ которой уже праздновалъ свои тріумфы скульпторъ Коломбъ (ср. стр. 590), былъ теперь Жанъ Бурдишонъ, придворный живописецъ Карла VIII и Людовика XII, родившійся въ 1455 г. Бенуа и Дюранъ-Гревиль склонны приписывать ему огромное „Распятіе" въ церкви св. Антонія въ Лошѣ на Эндрѣ, съ датой 1485 г. Документально достовѣрной работой Бурдишона является главное произведеніе французской книжной живописи переходнаго времени, знаменитый законченный въ 1508 г. молитвенникъ Анны Бретонской въ парижской національной библіотекѣ. Украшенный многочисленными картинами, онъ дышетъ всей свободой своего времени (см. рис. на этой стр.). Уже понята нагота, уже правдиво изображаются свѣтовыя явленія, въ родѣ отраженія огня, и атмосферныя явленія, въ родѣ снѣжной мятели; уже правильно передается глубина пространства, нѣтъ недостатка въ формахъ ренессанса. Но, именно, здѣсь позднѣйшій стиль, какъ замѣтилъ уже Вольтманнъ, ведетъ къ бо́льшей поверхностности. Изъ другихъ книгъ, которыя Эмиль Маль на основаніи этого произведенія, припи-

салъ мастеру, мы отмѣтимъ здѣсь только такъ называемый аррагонскій молитвенникъ парижской національной библіотеки (лат. 10532). Въ обѣихъ книгахъ неувядаемо прелестны золотые бордюры, разрисованные крупными мѣстными растеніями, вполнѣ вѣрными природѣ и въ то же время переданными въ истинно благородномъ стилѣ.

Наконецъ, Жанъ Перреаль (ср. стр. 590). Его прозвище Жанъ изъ Парижа, повидимому, говоритъ въ пользу того, что онъ здѣсь родился. Мѣстопребываніемъ его, однако, былъ Ліонъ, гдѣ онъ упоминается послѣ 1529 г. То обстоятельство, что онъ сопровождалъ Карла VIII въ 1495 г. въ Неаполь, отрицается новѣйшими французскими изслѣдователями (В. де-Модъ-ла-Клавьеръ), но подтверждается, что въ 1499—1502 гг. онъ былъ въ сѣверной Италіи. Что Перреаль, будучи разностороннимъ мастеромъ, прежде всего былъ живописцемъ, свидѣтельствуетъ онъ самъ, но удивительно, что нѣтъ ни одной достовѣрной вещи этого плодовитаго художника. Все-таки, нѣкоторые знатоки настаиваютъ на томъ, что онъ является мастеромъ часто упоминаемаго роскошнаго алтарнаго складня въ Мулэнѣ. Створки этого прекраснаго произведенія представляютъ жертвователей на фонѣ зеленыхъ съ красными полосами шатровыхъ завѣсъ, герцога Пьера I Бурбонскаго и его жену Анну Французскую съ ихъ дочерью Сусанной и ихъ святыми патронами. На средней картинѣ изображена Богоматерь, сидящая на полумѣсяцѣ, какъ на тронѣ, въ длинныхъ величественно ниспадающихъ одеждахъ, окруженная небесными силами (см. рис. на этой стр.). Золотой фонъ средняго небеснаго круга придаетъ блескъ всему изображенію, языкъ формъ котораго вполнѣ французскій. Во всякомъ случаѣ, мастеръ этого произведенія, возникшаго около 1498 г., написалъ и полныя жизни композиціи створокъ 1488 г. съ портретами жертвователей, въ Луврѣ (см. рис. на стр. 602), представляющія ту же герцогскую чету, т. е. жертвовательницу со св. Магдалиной, въ

Дѣва Марія на полумѣсяцѣ. Средняя часть алтаря-складня въ Мулэнѣ. По рисунку „Gazette des Beaux-Arts“, 1896, I.

томъ же собраніи, и великолѣпную створку съ жертвователемъ и св. Маврикіемъ въ музеѣ въ Гласго, картину, замѣчательной силой письма превосходящую всѣ прочія произведенія этого рода, типичныя своими галлереями во вкусѣ ренессанса и пейзажными фонами. Противъ взгляда, особенно удачно проведеннаго Гюлэномъ, что Жанъ Перреаль мастеръ всѣхъ этихъ произведеній, говоритъ, однако, иначе описанное источниками положеніе его въ художественной жизни Франціи. „Живописецъ Бурбоновъ, или мастеръ изъ Муллена" былъ, однако, все же французскій художникъ, вполнѣ сознательно участвовавшій въ переходѣ отъ XV-го вѣка къ XVI-му.

Портретъ жертвователя со св. Петромъ 1488 года въ Луврѣ. По рисунку „Gazette des Beaux-Arts", 1901, II.

Вскорѣ послѣ этого времени широкій итальянскій потокъ черезъ широко открытые шлюзы затопилъ французское искусство, и прошло нѣсколько столѣтій, прежде чѣмъ оно оправилось отъ этого наводненія и снова украсилось цвѣтущими побѣгами отъ своихъ родныхъ корней.

3. Испанское и португальское искусство XV-го вѣка.

А. Испанское и португальское зодчество XV-го вѣка.

Пиренейскій полуостровъ въ теченіе этой эпохи, благодаря своему выдвинутому въ океанъ положенію, предназначавшему его къ великимъ всемірно-историческимъ открытіямъ черезъ посредство путешествій, стремился къ преходящему міровому владычеству. Чтобы удовлетворить художественныя потребности, которыя какъ въ Испаніи, такъ и въ Португаліи возникали вмѣстѣ съ быстро пріобрѣтеннымъ богатствомъ, были привлечены прежде всего иностранные художники и художественныя произведенія, именно, нидерландскіе, нѣмецкіе, а также итальянскіе, на образцахъ которыхъ какъ тамъ, такъ и здѣсь возрасло постепенно поколѣніе мѣстныхъ художниковъ. Въ эпоху переходную къ XVI-му вѣку всюду пробуждалась извѣстная самостоятельность, прежде всего въ области архитектуры, выработавшей смѣшанный декоративный стиль, пышный и великолѣпный, но безъ задатковъ долговѣчности.

Въ Испаніи архитектура въ теченіе наиболѣе продолжительной части XV-го вѣка двигалась еще, во всякомъ случаѣ, по старымъ колеямъ готики, хотя кое-гдѣ на нее повліяли мавританскія воспоминанія. Первый, чисто итальянскій памятникъ ранняго возрожденія на испан-

http://kpfu.kiev.ua/

ской почвѣ, созданный итальянцемъ же, быть можетъ, какъ полагаетъ Юсти, Андреа Сансовино, это — гробница умершаго въ 1495 г. великаго государственнаго мужа и кардинала Мендозы въ соборѣ въ Толедо. До этого времени въ испанскихъ зданіяхъ встрѣчаются лишь единичные отклики ранняго итальянскаго возрожденія. Теперь они въ соединеніи

Башня надъ средокрестіемъ собора въ Бургосѣ. По Мювгенделю и К. Гурлиту.

съ готическими и мавританскими мотивами украшеній сплетаются въ тотъ „ювелирный“ или чеканный стиль (plateresko), который достигъ полнаго расцвѣта только въ XVI-мъ вѣкѣ. Въ общемъ здѣсь даже вторая половина XV-го вѣка относится еще къ той богатой поздней готикѣ, которую сами испанцы называютъ estilo florido.

Величественный соборъ въ Бургосѣ возвышался еще безъ башни надъ крышами древняго города Сида. Нѣмецкіе мастера были призваны, чтобы украсить его наружный видъ и придать ему окончательную от-

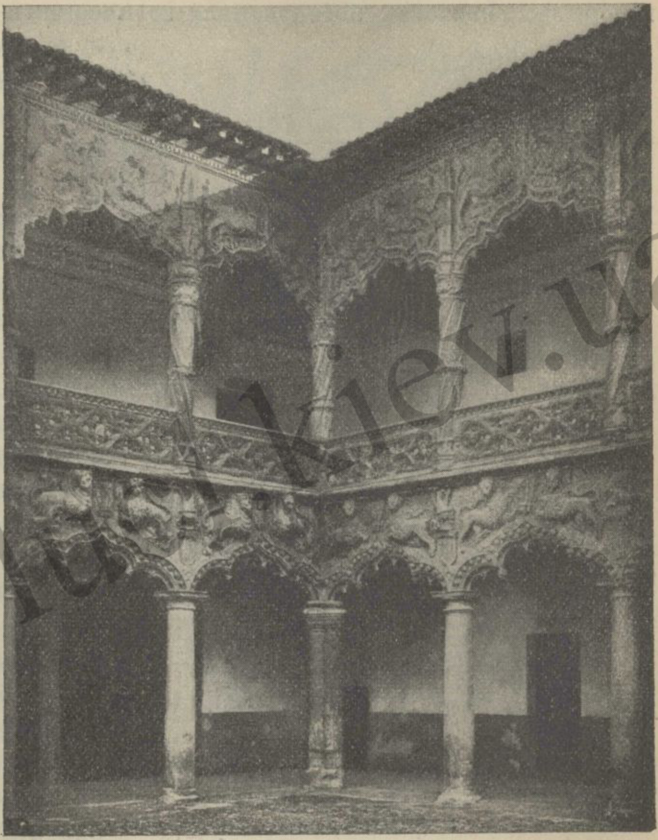
дѣлку. Гансъ изъ Кёльна построилъ между 1442 и 1458 гг. двѣ великолѣпныя западныя башни, сквозные шпицы которыхъ напоминаютъ такіе же, предназначавшіеся для Кёльна, но грубѣе и грузнѣе по внѣшнему виду, и по арабскому образцу (срв. т. I, стр. 759) украшены на нѣкоторыхъ этажахъ христіанскими надписями въ качествѣ орнаментальныхъ полосъ. Вмѣсто прославленной башни надъ средокрестіемъ (Crocero, Cimborio), рухнувшей въ 1539 г., возводится новая, въ высшей степени богатыя „ювелирнаго стиля" украшенія которой едва ли были задуманы Гансомъ изъ Кёльна (см. рис. на стр. 603). Его сынъ Симонъ изъ Кёльна выстроилъ, начиная съ 1482 г., Capilla del Condestable позади главнаго престола, настоящую парадную комнату въ пламенѣющемъ стилѣ, съ зубчатыми лопастями по краю реберъ свода и выдолбленными листьями для украшенія профилей, служебныхъ колоннъ и гзимзовъ, а затѣмъ закончилъ картезіанскій монастырь Мирафлоресъ около Бургоса, задуманный въ планѣ въ 1454 г. его отцомъ, однонефная церковь котораго съ богато украшенными сводами типична въ своемъ родѣ.

Въ Валенсіи точно также какой-то нѣмецъ или нидерландецъ, Жуанъ Франкъ, еще въ первой половинѣ столѣтія украсилъ соборъ прекраснымъ восьмистороннимъ „crocero", богатѣйшимъ образомъ раздѣланнымъ въ стилѣ ажурной каменной рѣзьбы, безъ измѣненій въ духѣ пламенѣющаго стиля. Въ Вальядолидо, соборъ С.-Пабло (послѣ 1463 г.) получилъ великолѣпный фасадъ въ кёльнско-кастильскомъ стилѣ. Соборъ въ Толедо былъ снабженъ въ XV-мъ вѣкѣ новыми порталами. Трое дверей западнаго фасада (1418—50 гг.) исполнены испанскими строителями въ стилѣ пышной готики. Великолѣпныя ворота со львами на южномъ концѣ трансепта были построены приблизительно между 1459 и 1467 гг., опять-таки, нидерландцемъ, брюссельцемъ Аннекеномъ де-Эгасомъ (вѣроятно, Яномъ ванъ-Эйкенсомъ), въ роскошномъ готическомъ стилѣ того времени. Преемникомъ Аннекена въ качествѣ архитектора толедскаго собора былъ его сынъ Энрике де-Эгасъ (ум. въ 1534 г.), работавшій въ различныхъ городахъ Испаніи, преобразуя „estilo florido" въ „estilo plateresco". Другой фламандецъ, Жуанъ Гвасъ (Васъ), участвовалъ около 1459 г. въ стройкѣ соборныхъ воротъ со львами, а послѣ 1476 г. построилъ для Фердинанда и Изабеллы монастырскую церковь С.-Жуанъ де лосъ-Рейесъ въ Толедо, церковь зальной системы съ однимъ нефомъ, но снабженную трансептомъ и представляющую нѣсколько поверхностный переходъ отъ поздней готики черезъ чеканный стиль къ архитектурному стилю возрожденія.

Новая большая церковь, которою Испанія обогатилась въ XV-мъ вѣкѣ, былъ семинефный соборъ въ Севильѣ (1403—1507 гг.), строители котораго неизвѣстны. Будучи въ основаніи самымъ большимъ среди христіанскихъ храмовъ, онъ образуетъ въ планѣ прямоугольникъ безъ выступовъ. Трансептъ и средній нефъ, надъ средокрестіемъ которыхъ

http://luck.kiev.ua/

возвышается cimborio въ видѣ купола, оба одинаковой ширины и высоты, четыре внутреннихъ боковыхъ нефа равной высоты нѣсколько ниже и ўже, значительно ниже ихъ ряды часовенъ, въ которые перешли пятый и шестой боковые нефы и прямой хоръ. Пучковые столбы, украшенные мелкими и лишенными типичности капителями съ вѣнками изъ листьевъ, могуче стремятся вверхъ къ высокимъ, гладкимъ крестовымъ сводамъ, которые только надъ средокрестіемъ и въ четырехъ сосѣднихъ поляхъ снабжены довольно богатой системой реберъ. Внутренность собора производитъ строго возвышенное, торжественно-грустное впечатлѣніе. По широко-раскинувшемуся наружному виду зданія, однако, совершенно незамѣтно, что оно заключаетъ въ себѣ высокій готическій соборъ.

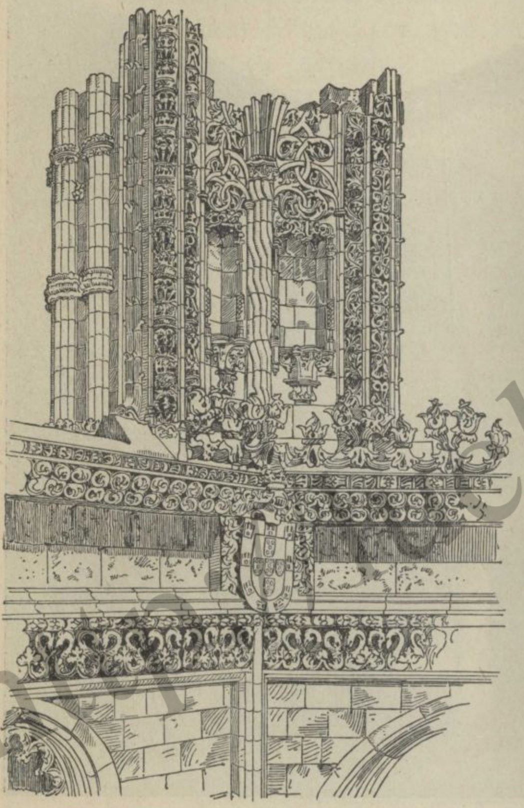

Дворъ дворца Инфантадо въ Гвадалахарѣ. По М. Юнгенделю и К. Гурлиту.

Церкви XV-го вѣка, собственно зальной системы, встрѣчаются на сѣверѣ Испаніи. Планъ церкви въ Techninѣ дель-Кампо, напримѣръ, десять сводовъ которой украшены богатой сѣтью реберъ, состоитъ изъ девяти равныхъ квадратовъ, изъ нихъ въ серединѣ восточной стороны одинъ выдается впередъ для образованія капеллы хора.

Между свѣтскими зданіями Испаніи дворецъ Инфантадо въ Гвадалахарѣ, выстроенный послѣ 1461 г. Жуаномъ Гвасомъ, является однимъ изъ самыхъ пышныхъ произведеній поздне-готическаго стиля. Его дворъ (см. рис. на этой стр.), въ своихъ не подвергшихся измѣненіямъ частяхъ, является образцомъ того соединенія готическихъ и мавританскихъ мотивовъ, которому недостаетъ только элементовъ ренессанса, чтобы стать стилемъ „plateresco“. Эти элементы ренессанса выступаютъ впервые въ выстроенной въ 1480—92 гг. Энрике де-Эгасомъ коллегіи Святого Креста въ Вальядолидѣ, учрежденіи, основанномъ кар-

http://rut.kiev.ua/

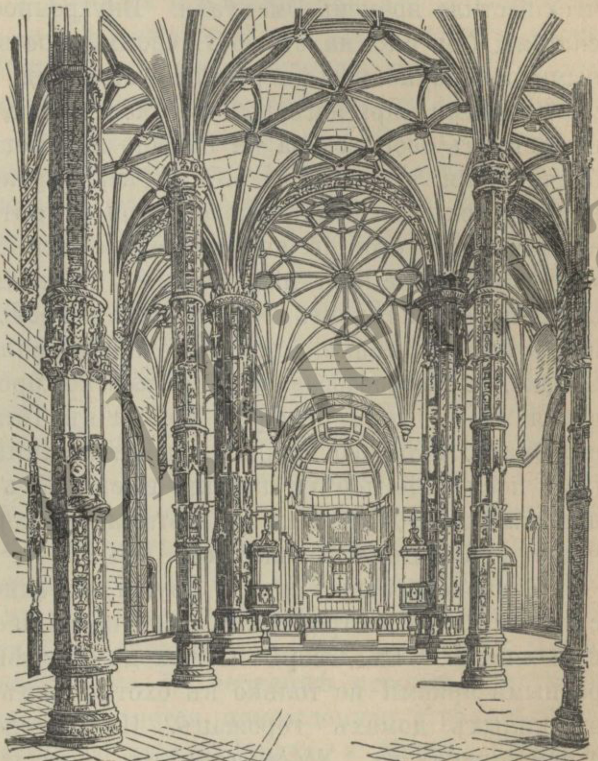
диналомъ Мендозой. Въ простомъ дворѣ мы видимъ еще поздне-готическія формы съ восьмиугольными столбами и широкими полукруглыми арками; верхніе ярусы наружныхъ контрфорсовъ фасада уже снабжены пилястрами ранняго возрожденія. Только въ порталѣ госпиталя Святого Креста въ Толедо (1504—14 гг.) Эгасъ перешелъ къ стилю, хотя и содержащему еще отголоски готики, но по существу уже итальянскому. Юсти говоритъ: „Фантазія, избалованная готическимъ florido и тонкой тканью мудехарскаго стиля (ср. т. I, стр. 772), охвачена здѣсь итальянскимъ вліяніемъ, но всюду просвѣчиваетъ готическая тѣнь".


Верхній этажъ „Capellas imparfestas" въ португальскомъ монастырѣ Батала. По А. Гаупту.

Насколько строители испанской расы примѣняли готическій стиль въ болѣе чистомъ видѣ еще въ XV-мъ вѣкѣ, показываетъ, напримѣръ, изящный дворъ Casa de la Deputacion въ Барселонѣ и знаменитое роскошное зданіе коллегіи С.-Грегоріо въ Вальядолидѣ (1488—96 гг.). Только одинъ мотивъ килевидной арки господствуетъ въ порталѣ, выстроенномъ наподобіе башни; съ арокъ свѣшиваются каменные шпицы; статуи стоятъ подъ балдахинами; нѣтъ ни одного куска поверхности, который не былъ бы украшенъ. Но въ общемъ уже не получается впечатлѣнія готики, а скорѣе стиля „платереско". Наконецъ, слѣдуютъ биржи. Наиболѣе знамениты биржи Пальмы и Валенсіи. „Лонха" въ Валенсіи (1482—98 гг.) представляетъ снаружи живописно расчлененное зданіе, украшенное изящной лоджіей, а внутри это большая восхитительная зала, поддерживаемая мощными витыми каменными колоннами. Испанія также взяла отъ поздней готики то, что она могла дать. Формы возрожденія, въ которыхъ теперь цѣликомъ развернулся чеканный стиль, въ Испаніи вошли въ силу, однако, не раньше и не позже, чѣмъ во Франціи.

Португальская архитектура развивалась въ томъ же направленіи, что и испанская. Параллельно началамъ чеканнаго стиля въ Испаніи идутъ въ Португаліи (съ 1480 г.) начала стиля, который по имени великаго короля Эмануэля I (1495—1521 гг.) былъ названъ „arte Manue-

lina“. На ряду съ мавританскими элементами, развитыми въ этомъ „эмануэлевскомъ“ стилѣ Португаліи сильнѣе, чѣмъ въ чеканномъ стилѣ Испаніи, послѣ возвращенія Васко-де-Гамы изъ Остъ-Индіи (1499 г.), проявляются даже индійскіе элементы, и хотя великій итальянскій мастеръ ранняго возрожденія Андреа Сансовино, призванный въ 1491 г. Іоанномъ II въ Лиссабонъ, долгіе годы работалъ въ Португаліи, настоящіе элементы возрожденія въ этомъ пышномъ, смѣшанномъ стилѣ появляются впервые только въ расцвѣтѣ XVI-го столѣтія.


Внутренность монастырской церкви въ Белемѣ въ Португаліи. По А. Гаупту.

Представленіе о развитіи португальской скульптуры этого времени даетъ монастырь Батала (ср. стр. 398). По спорному вопросу, слѣдуетъ ли видѣть въ его чисто готическихъ частяхъ работу англійскихъ мастеровъ, мы выскажемся скорѣе въ утвердительномъ смыслѣ вмѣстѣ со Шнаазе, Гауптомъ и Дернжакомъ, чѣмъ въ отрицательномъ вмѣстѣ съ Дегіо. Къ готической церкви присоединилась съ восточной стороны, еще въ началѣ XV-го вѣка, роскошная, оставшаяся неоконченной, большая восьмиугольная часовня („capellas imparfeitas“), которую Дегіо считаетъ самымъ выдающимся круглымъ церковнымъ зданіемъ вмѣстѣ съ соборомъ Богоматери въ Трирѣ (ср. стр. 408). Ея нижній ярусъ представляетъ, какъ говоритъ Гауптъ, „настолько ясно выраженный англійскій типъ, что въ авторствѣ англичанина нельзя сомнѣваться“. Только послѣ 1491 г. стали строить дальше верхній ярусъ (см. рис. на стр. 606.) въ болѣе богатомъ смѣшанномъ стилѣ, который величайшій архитекторъ Португаліи этого времени, Хоао де-Кастильо, все приближалъ къ стилю возрожденія, пока постройка не была оставлена. Примѣчательны здѣсь столбы изъ индійскихъ пучковъ круглыхъ колонокъ (безъ ободковъ и канеллюръ) и пышный порталъ соединительнаго корридора, ведущаго къ церкви, являющійся образцомъ той богатой сквозной каменной работы со всевозможными зигзагами и плетеніями, которая врядъ ли гдѣ-

либо такъ напоминаетъ кружева, какъ здѣсь. Изъ прочихъ церквей Португаліи, С.-Франциско въ Эворѣ замѣчателенъ еще простой поздней готикой, стройная небольшая церковь Христа, зальной системы, въ Сетубалѣ (1495 г.) своими витыми колоннами и своими заплетенными на подобіе каната сѣтчатыми ребрами производитъ своеобразное и привлекательное впечатлѣніе, а монастырь въ Белемѣ, несомнѣнно цѣликомъ принадлежащій XVI-му вѣку, развертываетъ во всемъ блескѣ фантастическій стиль времени Эмануэля. Внутренность высокой церкви зальной системы (см. рис. на стр. 607) своими чрезвычайно тонкими, расчлененными поперечно, восьмигранными столбами, съ богатыми скульптурными украшеніями, причемъ изъ фантастическихъ капителей этихъ столбовъ выростаютъ ребра свода на подобіе пальмовыхъ вѣтвей, не производитъ впечатлѣнія ни готической, ни итальянской церкви; но если взглянуть вверхъ на пышно переплетшіеся сѣтчатые своды, то чувствуется все-таки, что стоишь еще въ поздне готической церкви. Еще расточительнѣе Хоао де-Кастильо осыпаетъ всѣми дарами эмануэлевскаго стиля клуатръ, въ которомъ орнаментика возрожденія все явственнѣе выступаетъ на колоннахъ, столбахъ и внутреннихъ поверхностяхъ сводовъ. Однако, самое своеобразное португальское произведеніе такого смѣшаннаго стиля, это — хоръ рыцарей Христа въ Томарѣ (1523 г.), на наружныхъ сторонахъ котораго на ряду съ индійскими и итальянскими мотивами, какъ послѣдніе побѣги готики, выступаютъ тѣ упомянутыя уже формы, подражающія деревьямъ и вѣтвямъ, которыя и на сѣверѣ становятся чаще только въ XVI вѣкѣ (стр. 584).

Подковообразныя арки и другія особенности мавританскаго стиля въ **свѣтскихъ** постройкахъ этого времени держались дольше, чѣмъ въ церковныхъ. Въ Эворѣ мы находимъ смѣшанный стиль съ подковообразными арками не только въ охотничьемъ замкѣ Семпре Ноива, но и въ жилыхъ домахъ горожанъ. Но прежде всего въ болѣе древнихъ, относящихся къ XV-му столѣтію, частяхъ знаменитаго королевскаго замка въ Синтрѣ видно упомянутое выше ясно выраженное смѣшеніе мавританскихъ и готическихъ формъ, на соединеніе которыхъ нельзя смотрѣть просто, какъ на mesallianse.

В. Испанская и португальская скульптура XV-го вѣка.

Въ изобразительныхъ искусствахъ Испаніи XV-го вѣка явственнѣе, чѣмъ въ одновременной архитектурѣ, стиль восточнаго берега, обращеннаго къ Италіи, отличается отъ стиля кастильской возвышенности, къ которой примыкаетъ андалузскій югъ. На восточномъ берегу развивается, какъ показалъ Юсти, **скульптура**, которая въ сравненіи съ искусствомъ возрожденія въ Италіи представляется отсталой, но, примыкая къ стилю пизанцевъ (ср. стр. 469—475), все-таки стремится къ свободной красотѣ. Эта скульптура достигаетъ расцвѣта главнымъ образомъ въ рельефахъ и стоящихъ фигурахъ алтарныхъ скульптуръ

http://luci.kiev.ua/

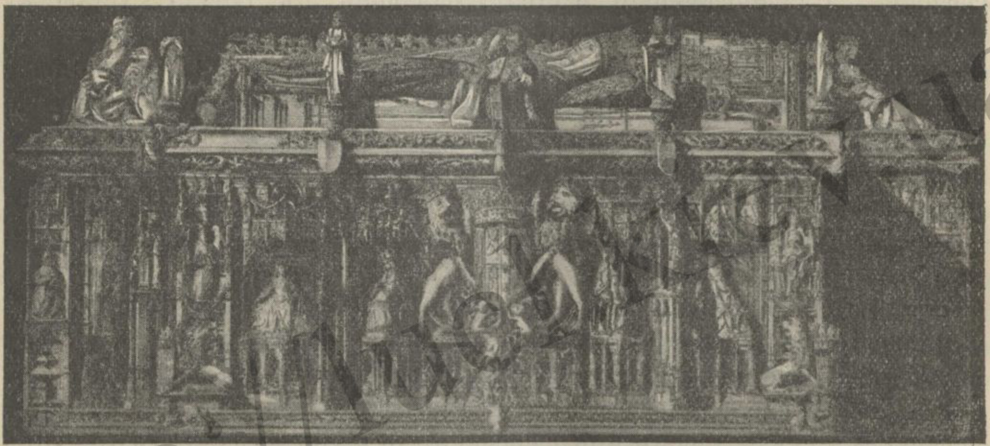
(retablos), всегда внутри готическихъ обрамленій. Главные ея центры — Валенсія, Лерида, Таррагона. Главнымъ ея мастеромъ является Педро-Хуанъ-де-Таррагона, лучшія произведенія котораго — прекрасныя боковыя части высокаго алтаря собора въ Сарагоссѣ и великолѣпный алтарь собора въ Таррагонѣ (1426).

Въ Кастиліи, Андалузіи и Португаліи господствовалъ, наоборотъ, болѣе рѣзкій, сухой, но правдивый стиль сѣвера. Скульптурныя работы Энрике-де-Эгаса и Іогана Нѣмца (Juan Aleman) на львиныхъ воротахъ въ Толедо, по выраженію Юсти, производятъ впечатлѣніе „Рогира ванъ-деръ-Вейдена, переведеннаго на камень". Самые выдающіеся алтари этого стиля находятся въ севильскомъ и толедскомъ соборахъ. Нижне-нѣмецкій мастеръ, начавшій въ 1482 г. установку рѣзанаго въ деревѣ и покрытаго богатой позолотой севильскаго алтаря, вышиною превосходящаго 40 метровъ и заключающаго 44 поля съ изображеніями изъ жизни Спасителя, назывался Данкартомъ. Ему наслѣдовалъ въ 1497 г. Хуанъ-Фернандезъ Алеманъ. Это гигантское произведеніе слишкомъ недоступно для обозрѣнія въ цѣломъ, чтобы нравиться. Въ отдѣльныхъ частяхъ оно заключаетъ массу чертъ очень жизненнаго искусства. Мастеромъ, составившимъ около 1500 г. проэктъ посвященнаго жизни Спасителя, вырѣзаннаго изъ дерева и богато позолоченнаго и раскрашеннаго „Retablo" толедскаго собора, былъ по Понцу опять-таки Энрике де-Эгасъ, которому помогалъ Педро Гуміэль. Третій большой алтарь, именно, въ картезіанской церкви, въ Мирафлоресѣ около Бургоса, знакомитъ насъ съ однимъ изъ лучшихъ испанскихъ скульпторовъ этого времени, Жилемъ-де-Силóе, который по Бермудезу исполнилъ это, чрезвычайно богато украшенное статуями и рельефами, сооруженіе съ богатой позолотой, вмѣстѣ съ Діэго де-ла-Крузомъ въ 1486—99 гг. Въ серединѣ огромнаго круглаго вѣнца изъ ангеловъ рѣзко выдѣляется изможденная страдальческая фигура Распятаго, у ногъ котораго стоятъ Іоаннъ и Марія. Сухія, но съ большимъ пониманіемъ сдѣланныя тѣла, изломанныя складки одеждъ и выразительныя головы указываютъ на вліяніе сѣвернаго стиля этого времени.

Жиль де-Силóе былъ прежде всего главный представитель испанской надгробной скульптуры этого времени, многочисленныя иногда великолѣпныя произведенія которой мы не можемъ здѣсь перечислять. Старѣйшей работой Жиля въ этомъ родѣ считается искусный по своей простотѣ надгробный памятникъ епископа Алонзо де-Картагена (ум. въ 1456 г.) въ часовнѣ во имя Посѣщенія Богородицею св. Елизаветы, въ соборѣ въ Бургосѣ. Богаче уже надгробный памятникъ въ нишѣ Инфанта Алонзо (ум. въ 1470 г.) на сѣверной стѣнѣ картезіанской церкви въ Мирафлоресѣ. Но мастерское произведеніе Жиля это — мраморный надгробный памятникъ короля Хуана II и его супруги Изабеллы (см. рис. на стр. 610) въ той же церкви, исполненный между 1486 и

1493 гг. Замѣчательно жизненная королевская чета покоится на прямоугольномъ надгробіи, украшенія котораго въ видѣ нишъ, балдахиновъ, львовъ, статуэтокъ и рельефовъ не поддаются никакому описанію. Въ качествѣ скульптора на ряду съ Жилемъ де-Силóе слѣдуетъ назвать еще только Пабло Ортиза, исполнившаго въ 1489 г. памятникъ Дона Альваро де-Луна и его жены въ часовнѣ Сантьяго въ соборѣ въ Толедо. У ногъ и въ головахъ рыцаря стоятъ на колѣняхъ воины въ кольчугахъ, у ногъ и въ головахъ его жены — монахи и монахини. Бургундско-нидерландское искусство было воспріемникомъ и этого произведенія.

На ряду съ каменной и деревянной скульптурой пластика въ металлахъ процвѣтала главнымъ образомъ въ видѣ ювелирнаго искус-



Надгробный памятникъ Хуана II и его жены Изабеллы въ ц. въ Мирафлоресѣ. По фотографіи Ж. Лорана въ Мадридѣ.

ства. Стиль ковчегообразныхъ испанскихъ „кустодій“, этихъ башнеобразныхъ сѣней, носимыхъ въ праздники Божьяго Тѣла, вначалѣ слѣдовалъ за большой архитектурой, и, наконецъ, ее опередилъ. Въ первой половинѣ XV-го вѣка средоточіемъ этого ювелирнаго искусства была Каталонія. Древнѣйшее и самое красивое произведеніе этого рода, кустодія золотыхъ дѣлъ мастера Франциско де-Азисъ-Артана (1430—58 гг.) въ соборѣ въ Геронѣ, представляетъ по Юсти богатую готику первой половины XV-го вѣка „въ стройныхъ, обдуманныхъ пропорціяхъ“. Но къ концу столѣтія готическія формы, именно, въ этой области стали нѣжнѣе и сложнѣе вплоть до того времени, когда онѣ, воспринявъ мотивы возрожденія, перешли въ описанный уже „ювелирный“ стиль, (plateresco) получившій жизнь и имя отъ ювелирнаго искусства.

С. Живопись XV-го столѣтія на Пиренейскомъ полуостровѣ.

Идя на помочахъ, съ одной стороны, у итальянскаго, а съ другой — у нидерландскаго искусства, испанская живопись въ XV-мъ вѣкѣ постепенно стала на свои ноги. Между изслѣдователями, которымъ мы обя-

заны нашимъ знаніемъ испанской живописи XV-го вѣка, все еще приходится прежде всего назвать Бермудеза, Штирлинга и Пассавана. Напротивъ, исторія **португальской** живописи, несмотря на извлеченныя изъ забвенія графомъ Рачинскимъ имена раннихъ художниковъ, начинается только съ XVI-го столѣтія.

Изъ итальянцевъ, распространившихъ въ Испаніи стиль Джотто и его школы, слѣдуетъ назвать между прочими Герардо Старнину, конца XIV-го вѣка и Делло Делли первой половины XV-го; изъ нидерландцевъ XV-го вѣка Янъ ванъ-Эйкъ самъ былъ на Пиренейскомъ полуостровѣ, а другіе, какъ, напримѣръ, Рогиръ ванъ-деръ-Вейденъ, Мемлингъ и Герардъ Давидъ, создали значительныя вещи для испанскихъ и португальскихъ церквей. Только въ концѣ XV-го вѣка крупные нидерландскіе художники поселились въ Испаніи, чтобы тамъ писать. Хуанъ де-Фландесъ (Фландрія), въ 1498 г. сдѣлавшійся придворнымъ художникомъ Изабеллы Католической, и Хуанъ де-Боргонья (Бургундія), имя котораго попадается съ 1495 г., принадлежатъ своими произведеніями уже XVI-му вѣку.

Картины испанскихъ художниковъ, исполненныя въ восточныхъ частяхъ полуострова вплоть до середины XV-го вѣка, можно найти, напримѣръ, въ музеѣ и въ соборѣ въ Валенсіи, въ музеѣ Пальмы и въ клуатрѣ собора въ Барселонѣ. Свѣтлый и цвѣтистый колоритъ итальянцевъ XIV-го вѣка постепенно получаетъ въ испанскихъ картинахъ этого рода болѣе тусклый, тяжелый, но и болѣе однородный характеръ. Произведенія, выполненныя испанскими художниками подъ вліяніемъ нидерландскихъ мастеровъ, болѣе строги и сухи по своимъ формамъ, но идутъ дальше въ своихъ пейзажныхъ фонахъ. Тонкости письма и свѣжести красокъ своихъ нидерландскихъ образцовъ они, однако, никогда не достигаютъ; обыкновенно они тяжелѣе и коричневатѣе по тону, въ нихъ больше золота, но въ то же время они проникнуты испанскимъ темпераментомъ.

Сѣверные художники и ихъ испанскіе ученики прежде всего украсили соборы Пиренейскаго полуострова рядомъ горящихъ красками **картинъ на стеклѣ**, изъ которыхъ, напримѣръ, картины XV-го вѣка въ окнахъ соборовъ въ Барселонѣ и Толедо дошли до нашего времени, знаменитыя же картины на стеклѣ севильскаго собора были исполнены только въ XVI-мъ вѣкѣ. Имена главныхъ мастеровъ, называемыхъ въ Севильѣ и въ Толедо въ качествѣ живописцевъ по стеклу, нѣмецкія или нидерландскія.

Въ Испаніи такъ же, какъ и въ другихъ странахъ, въ это время была сильна потребность въ **рукописяхъ съ рисунками**. Королевская національная библіотека въ Мадридѣ, библіотеки севильскаго собора и Эскоріала богаты испанскими рукописями XV-го вѣка, которыя ясно обнаруживаютъ свое родство то съ французско-бургундскими или бургундско-нидерландскими, то съ итальянскими. Въ картинахъ изъ

http://luck.kiev.ua/

духовной жизни епископскаго обрядника, архіепископа Алонзо Фонсека, возникшаго до 1473 г., мы видимъ при старо-французскомъ стилѣ чисто испанскіе типы на золотыхъ или пестрыхъ узорчатыхъ фонахъ; но извѣстная древне-мавританская колокольня севильскаго собора появляется уже на заднемъ планѣ одной картины возникшаго около 1450 г. служебника (№ 65), примыкающаго больше къ итальянскимъ образцамъ. Признаки школы ванъ-Эйковъ въ обширномъ смыслѣ слова выступаютъ въ картинахъ служебника упомянутаго выше кардинала Мендозы, умершаго въ 1495 г., того же собранія, при этомъ золотыя горы и облака вдали и надъ городомъ Іерусалимомъ съ его золотыми куполами, слегка заштрихованнымъ бѣлилами, и виднѣющимся за Распятіемъ на выходномъ листѣ, производятъ впечатлѣніе испанскихъ въ собственномъ смыслѣ. „Такимъ образомъ въ небольшой области миніатюры“, писалъ я въ 1879 г., „мы видимъ, какъ скрещиваются итальянскія и нидерландскія вліянія и уже по началу чувствуемъ, что эта живопись будетъ въ состояніи возвыситься до самостоятельнаго расцвѣта“.

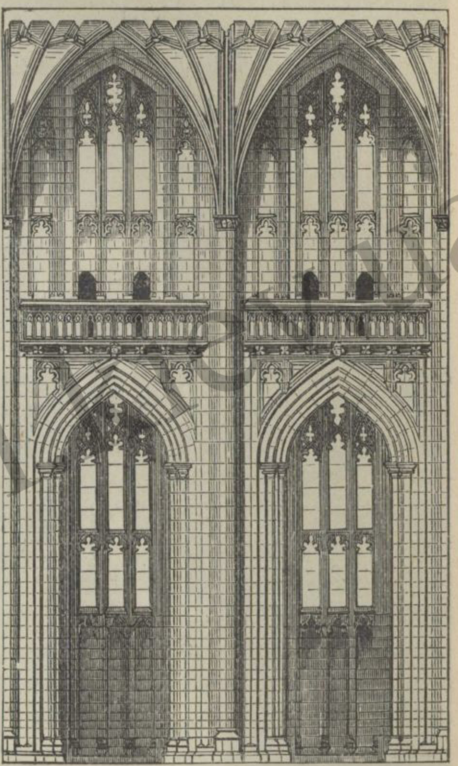
Въ области испанской станковой живописи XV-го вѣка совершилось развитіе новой испанской школы, въ которой теперь все явственнѣе выступаютъ имена художниковъ преимущественно нидерландскаго направленія. Что она около середины XV-го вѣка побѣдоносно подняла голову и на восточномъ берегу, показываетъ древнѣйшая сохранившаяся картина масляными красками Испаніи, Богоматерь на тронѣ съ колѣнопреклоненными ратманами, поющими ангелами и стоящими святыми, въ муниципальномъ архивѣ Барселоны. Картина имѣетъ имя мастера, Луиса Дальмау, и дату 1445 г. Такимъ образомъ, прошло только четыре года со смерти Яна ванъ-Эйка, и уже появляются такіе ясные отклики его стиля, что можно было бы думать, будто испанскій художникъ былъ въ Нидерландахъ его ученикомъ. Золото, за исключеніемъ вѣнчиковъ святыхъ, соотвѣтственно живописному нововведенію братьевъ ванъ-Эйковъ, изображается здѣсь желтой краской.

Въ качествѣ крупнаго ранняго кастильскаго художника называютъ Антоніо дель-Ринкона изъ Гвадалахары (1446—1500 гг.), большой запрестольный образъ котораго съ изображеніемъ жизни Дѣвы Маріи въ приходской церкви въ Робледо-де-Кавела, однако, заново переписанъ и испорченъ. Кастильскимъ произведеніемъ 1498 г. является алтарь въ часовнѣ Сантьяго толедскаго собора. Хуанъ де-Сеговіа, Педро Гуміэль и Санхо де-Замора, мастера этого алтаря, окружили конный портретъ главнаго святого четырнадцатью картинами на золотомъ фонѣ, наполовину нидерландской, наполовину испанской манеры.

Наконецъ, Андалузія взяла на себя до извѣстной степени руководящую роль. Хуанъ Санхецъ дель-Кастро стоитъ во главѣ севильской школы. Его святой Христофоръ 1484 г. въ С.-Жуліанѣ, въ Севильѣ, заново переписанъ, но его картина на деревѣ съ Богоматерью

http://luck.kiev.ua/

между святыми Петромъ и Іеронимомъ, въ той же церкви, показываетъ, что и онъ исходилъ изъ нидерландскихъ образцовъ. Изъ его послѣдователей Хуанъ Нуньезъ, имя котораго встрѣчается, начиная съ 1480 г., въ своемъ Плачѣ надъ тѣломъ Христа, въ севильскомъ соборѣ, сливаетъ воедино нидерландскія и итальянскія впечатлѣнія, между тѣмъ, какъ Педро де-Кордова въ своемъ Благовѣщеніи съ жертвователями напоминаетъ Петера Кристуса. Алехо Фернандезъ, братъ скульптора Хуана Фернандеза Алемана (ср. стр. 609), обозначаетъ переходъ къ XVI-му столѣтію. Его главныя произведенія — три большія доски: Зачатіе, Рождество Маріи и Срѣтеніе Господне (между 1508 и 1525 гг.), изъ мрака севильскаго собора, къ счастью, перенесенныя въ архіепископскій дворецъ, гдѣ онѣ лучше освѣщены, и большая Мадонна на тронѣ среди святыхъ въ церкви св. Анны въ предмѣстьѣ Тріаны, надпись которой впервые правильно прочелъ Люке. Въ этихъ картинахъ съ большимъ количествомъ позолоты чувствуется нѣчто весьма значительное, а изъ смѣшенія нидерландскихъ и итальянскихъ воспоминаній пробивается хорошая доля самостоятельнаго испанскаго творчества.

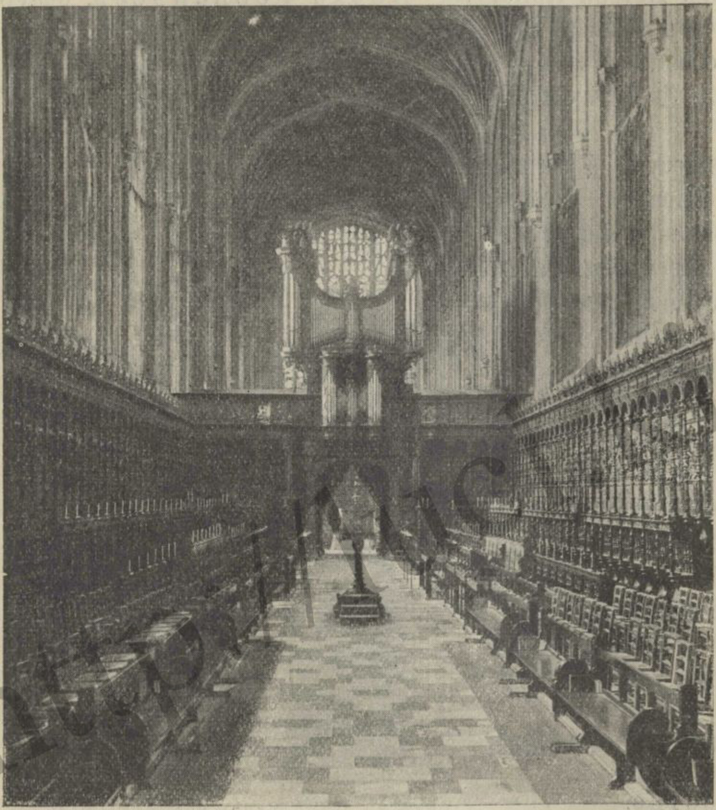

Система продольнаго корпуса въ Винчестерѣ. По Г. Дегіо. Къ стр. 615.

4. Англійское искусство XV-го вѣка.

А. Зодчество.

Оттѣсненная несчастными войнами съ Франціей на свои острова, Англія въ теченіе XV-го вѣка все больше удалялась отъ континентальнаго движенія въ искусствѣ. Англійская архитектура въ XIV-мъ вѣкѣ, въ періодъ господства ея „decorated style“ опередила континентъ усовершенствованіемъ сквозныхъ украшеній въ видѣ пламени свѣчи и богатыхъ сѣтчатыхъ и звѣздообразныхъ сводовъ. Теперь она предоставила континенту дальнѣйшую разработку „пламенѣющаго“ стиля и другихъ прихотливыхъ формъ фантазіи, а сама отдалась дальнѣйшей выработкѣ для себя яснаго, трезваго стиля, по своей внутренной сущности собственно уже не готическаго. Если въ предшествовавшую эпоху каменный сводъ по своему строительному значенію цѣнился въ Англіи такъ мало, что даже въ большихъ соборахъ его замѣняли воспроизведеніемъ

въ деревѣ, то теперь снова вполнѣ вступаютъ въ свои права горизонтальныя деревянныя перекрытія съ богатой рѣзьбой или открытыя кровельныя стропила, изящно украшенныя золотомъ и красками. Тамъ, однако, гдѣ сохранились каменные своды, именно, въ наиболѣе важныхъ сооруженіяхъ, они стали болѣе плоскими и тяжелыми. Сплошь затянутые ребрами, какъ вѣеромъ, эти своды со своими замковыми камнями часто свисаютъ внизъ наподобіе воронки, такъ что походятъ на сталактитовыя образованія, напоминающія мавританское искусство. Готическія стрѣльчатыя арки утратили для этихъ покрытій свое служебное значеніе, поэтому онѣ иногда превращались въ килевидныя арки и иногда въ арки, настолько слабо заостренныя (арки Тюдоровъ), что по общему впечатлѣнію онѣ приближались къ прямой линіи. Часто также онѣ охватывались прямыми обрамленіями; вертикальные каменные столбики, заполнявшіе окна и стѣны, получили преобладающее значеніе даже въ сквозныхъ каменныхъ украшеніяхъ оконъ, но часто соединялись подъ прямымъ угломъ съ горизонтальными карнизами и полочками, чтобы не утерять чувства устойчивости. То обстоятельство, что даже церковныя башни теперь нарочно замѣняютъ свои шпицы горизонтальными верхами, было только естественнымъ слѣдствіемъ развитія этого стиля, въ которомъ быстро исчезла богатая скульптура „украшеннаго стиля“ („decorated style“), и который сами англичане называютъ „perpendicular style“, или стилемъ „перпендикулярнымъ“, или, какъ его еще называютъ, „прямоугольнымъ“. Его геометрическая правильность заслуживаетъ



Внутренность капеллы Кингсъ-Колледжа въ Кембриджѣ. По фотографіи Ф. Фрита и К° въ Ньюгетѣ (Соррей).

похвалы, но недостатокъ въ немъ „ритмической плавности“ (Дегіо) и органической жизни дѣйствуютъ расхолаживающимъ образомъ.

Этотъ стиль развился къ концу XIV-го столѣтія въ перестройкахъ продольныхъ корпусовъ древнихъ огромныхъ соборовъ въ Кентербери (между 1378 и 1411 гг.) и въ Винчестрѣ (послѣ 1394 г.); и тамъ, и здѣсь вертикальные брусья оконъ доводятся уже до оконныхъ арокъ; въ преобразованіи арокъ и ихъ прямоугольнаго обрамленія, продольный корпусъ въ Винчестрѣ (см. рис. на стр. 613), созданіе епископа Вилліама Викгэма, идетъ даже нѣсколько дальше, чѣмъ въ Кентербери. Каменный вѣерообразный сводъ образованъ, однако, вполнѣ послѣдовательно впервые только въ клуатрѣ собора въ Глочестерѣ (около 1400 г.); богаче и полнѣе всего является этотъ стиль въ отдѣлкѣ изъ облицовочнаго камня въ капеллѣ св. Георгія въ виндзорскомъ замкѣ, въ знаменитой капеллѣ Кингсъ-Колледжа въ Кембриджѣ (см. рис. на стр. 614) и прежде всего въ пышной капеллѣ Генриха VII въ вестминстерскомъ аббатствѣ. Окаменѣвшая плотничная работа свода съ воронками выступаетъ здѣсь передъ нами въ пышномъ развитіи. Настоящую плотничную работу мы видимъ въ слегка сводчатыхъ или горизонтальныхъ деревянныхъ потолкахъ съ богатой рѣзьбой, напримѣръ, въ капеллѣ колледжа въ Винчестрѣ, въ церкви Дѣвы Маріи въ Беверлеѣ, въ церкви Св. Троицы въ Стратфордѣ у Авона, въ церквахъ Дѣвы Маріи въ Оксфордѣ, Кембриджѣ и Бристолѣ, въ которыхъ отлично отражается англійскій духъ.

Перпендикулярный стиль былъ, какъ-будто, созданъ для свѣтской архитектуры Англіи. Постройка виндзорскаго замка была начата въ этомъ стилѣ уже въ концѣ XIV-го столѣтія. Въ XV-мъ вѣкѣ возникли многочисленные англійскіе дворцы, принадлежащіе частнымъ лицамъ, и замки этого стиля. Изъ городскихъ построекъ заслуживаетъ упоминанія только Гильголлъ въ Лондонѣ (1411—51 гг.), снаружи, конечно, позже подновленный, но внутри сохранившій все же свой деревянный потолокъ. Въ гораздо большемъ числѣ возникаютъ въ Англіи зданія, посвященныя научно-образовательнымъ цѣлямъ и обязанныя своимъ возникновеніемъ частнымъ пожертвованіямъ. Колледжъ С.-Мэри въ Винчестрѣ принадлежитъ къ постройкамъ, выполненнымъ по приказанію епископа Вилліама офъ-Викгэма. Колледжъ Итонъ около Виндзора былъ основанъ въ 1440 г. „святымъ королемъ“ Генрихомъ VI. Но прежде всего богаты цѣнными зданіями этого стиля Оксфордъ и Кембриджъ. Улицы этихъ городовъ, посвященныхъ тихому труду, представляютъ ни съ чѣмъ несравнимое очарованіе. Епископъ Вилліамъ офъ-Викгэмъ добавилъ къ зданію своей латинской школы въ Винчестрѣ знаменитое университетское учрежденіе, Новый Колледжъ (New College) въ Оксфордѣ, капелла котораго относится къ первой ступени развитія „вертикальнаго“ стиля, а король Генрихъ VI дополнилъ свою школу въ Итонѣ знаменитымъ Кингсъ-Колледжемъ, въ Кембриджѣ, „вертикаль-

http://luclkiev.ua/

ный стиль“ котораго развертываетъ все свое великолѣпіе. Какъ бы кто ни оцѣнивалъ этотъ стиль, исторія искусства отведетъ ему почетное мѣсто, какъ стилю въ духѣ эпохи и народа.

Въ Шотландіи поздняя готика подверглась болѣе свободной переработкѣ, свойственной народной фантазіи. Въ огромныхъ восточныхъ окнахъ прославленной церкви аббатства Мельрозъ, первой половины XV-го столѣтія, еще и теперь прелестной въ своихъ развалинахъ, мы видимъ робкіе отголоски англійскаго перпендикулярнаго стиля, который здѣсь, вообще, былъ въ загонѣ. Знаменитая капелла въ Росслинѣ второй половины вѣка представляетъ безспорное доказательство художественнаго эклектизма и любви къ художественной свободѣ шотландцевъ. Въ особенности восточная половина нѣсколько тяжеловѣснаго въ своей сложной пышности маленькаго зданія издѣвается надъ всякой правильностью. Снабженныя зубцами и остріями арки всевозможныхъ формъ, какія только можно придумать, свѣшивающіяся со сводовъ замковые камни съ ихъ воронкообразно-спускающимися ребрами, столбы, обвитые спирально гирляндами каменныхъ цвѣтовъ, пышная каменная листва и богатыя фигурныя украшенія, встрѣчающіяся повсюду, образуютъ цѣлое, которое своимъ поражающимъ, но въ то же время приводящимъ въ замѣшательство богатствомъ, стоитъ въ полной противоположности съ трезвымъ спокойствіемъ обычнаго англійскаго перпендикулярнаго стиля. Готическій стиль въ созданіяхъ этого рода достигъ и здѣсь своего барокко.

B. Англійская скульптура XV-го столѣтія.

„Вертикальный стиль“ постепенно лишаетъ англійскіе соборы ихъ скульптурныхъ украшеній. Надгробныя изваянія, почти единственные англійскіе памятники, по которымъ мы можемъ прослѣдить дальнѣйшее художественное развитіе. Насколько пала скульптура уже въ царствованіе Ричарда II, показываетъ двойной надгробный памятникъ этого короля и его жены въ вестминстерской церкви. Вызолоченныя бронзовыя статуи этого памятника были исполнены около 1400 г. лондонскими мѣдниками Николаемъ Брокеромъ и Годфри Престомъ. Прекрасная лежачая статуя знатной дамы въ соборѣ въ Чичестрѣ (см. рис. на стр. 617), выполненная не ранѣе 1400 г.,носитъ отпечатокъ строгаго идеальнаго стиля прежняго времени. Маленькія фигуры плачущихъ по бокамъ и сидящіе ангелы, поддерживающіе прекрасную голову усопшей, указываютъ на бургундское вліяніе. Напротивъ, мраморная статуя епископа Вилліама офъ-Викгэма (ум. въ 1404 г.) въ его часовнѣ въ соборѣ въ Винчестрѣ изобличаетъ очевидный прогрессъ въ духѣ реалистическаго вѣка. На рукахъ изображены морщины и жилы, а выразительная голова дышетъ умомъ и добротой. Подобный же прогрессъ мы видимъ въ великолѣпныхъ памятникахъ Генриха IV и его жены (ум. въ 1437 г.), въ кентерберійскомъ соборѣ. Полный реализмъ вѣка отра-

http://lucl.kiev.ua/

жается впервые въ полномъ внѣшней и внутренней жизни бронзовомъ надгробномъ памятникѣ умершаго въ 1439 г. въ Руанѣ англійскаго государственнаго мужа Бошана, въ церкви въ Варвикѣ (см. рис. на стр. 618). Въ качествѣ мѣдниковъ и литейщиковъ, выполнившихъ между 1442 и 1464 гг. вызолоченную лежачую фигуру, и здѣсь называютъ лондонскихъ мастеровъ. Къ концу XV-го столѣтія настоящія произведенія искусства въ этой области становятся въ Англіи все рѣже и рѣже.

C. Англійская живопись XV-го столѣтія.

Объ англійской живописи XV-го столѣтія можно сказать почти то же, что о живописи предшествовавшей эпохи. Конечно, сохранились кое-какія стѣнныя росписи, но произведеній, по которымъ мы могли бы прослѣдить ихъ дальнѣйшее развитіе, нѣтъ. Къ сожалѣнію, совершенно не сохранилось изображеній пляски мертвыхъ первой половины столѣтія, а также и той фрески, которая украшала старую стѣну кладбища при монастырѣ св. Павла въ Лондонѣ. Изъ числа англійскихъ станковыхъ картинъ XV-го столѣтія можно назвать самое большее нѣсколько весьма посредственныхъ королевскихъ портретовъ, напримѣръ, портреты Ричарда II, Генриха IV, Генриха V и Генриха VI въ національной портретной галлереѣ (National Portrait Gallery) въ Лондонѣ, которымъ соотвѣтствуютъ подобные же, но нѣсколько лучшіе портреты въ королевскомъ собраніи въ виндзорскомъ за́мкѣ и немногіе портреты въ частныхъ собраніяхъ. Были ли художники, написавшіе ихъ, англичане, еще не установлено. Картины религіознаго содержанія, которыхъ, вѣроятно, и въ Англіи было много, уничтожилъ пуританскій фанатизмъ послѣдующаго времени. Повидимому, въ портретной живописи, какъ говоритъ уже Орасъ Вальполь, нуждались въ Англіи въ это время только короли и самое бо́льшее одинъ, другой епископъ. Такимъ образомъ, остаются только картины на стеклѣ и миніатюры.

Лежачая статуя знатной женщины въ соборѣ въ Чпчестерѣ По В. Любке.

Документальнымъ свѣдѣніямъ относительно англійскихъ **картинъ на стеклѣ** этой эпохи соотвѣтствуютъ сохранившіяся расписныя окна въ нѣкоторыхъ церквахъ страны. Въ большинствѣ случаевъ они изображаютъ отдѣльныя фигуры святыхъ подъ балдахинами, которые, однако, находясь въ границахъ перпендикулярнаго стиля, никогда не разра-

стаются въ огромныя фантастическія сооруженія, какъ на континентѣ; сохранилось также нѣсколько роскошныхъ расписныхъ оконъ съ многочисленными отдѣльными полями, содержащими библейскія сцены, или житія святыхъ. На частяхъ оконъ, оставленныхъ безъ живописи, помѣщаются, обыкновенно, цвѣтныя стекла, зеленоватыя и синеватыя на югѣ, свѣтлѣе на сѣверѣ страны. Фигуры, обыкновенно, помѣщаются подъ желтымъ балдахиномъ на красномъ или синемъ фонѣ, и выполнены большею частью сѣрымъ монохромомъ лишь съ нѣсколькими цвѣтными бликами. Изъ массы матеріала, опубликованнаго Уистлэкомъ, мы отмѣтимъ здѣсь лишь немногое.

Внутренность церкви въ Варвикѣ съ мѣдной надгробной статуей Бошана (та, что съ рѣшеткой). По фотографіи Ф. Фрита и К°, въ Ньюгетѣ (Соррей).

Переходъ къ вертикальному стилю образуютъ въ этой области заказы епископа Вилліама офъ-Викгэма. Окна святыхъ въ Нью-Колледжѣ въ Оксфордѣ съ признаками этого перехода относятся къ концу XIV-го столѣтія. Окна святыхъ въ школьной капеллѣ и въ соборѣ въ Винчестрѣ приводятъ насъ уже къ XV-му столѣтію. Этотъ винчестерскій стиль, создавшій неподвижныя фигуры съ жизненными головами, продолжается въ окнахъ съ красивымъ подборомъ цвѣтовъ въ колледжахъ Мертона, Тринити, и All-Souls-колледжѣ въ Оксфордѣ.

Иной характеръ имѣетъ самое знаменитое изъ англійскихъ оконъ начала столѣтія, заполненныхъ библейскими композиціями, именно, колоссальное, болѣе 20 метровъ вышины, восточное окно собора въ Іоркѣ, исполненное послѣ 1405 г. стекольщикомъ Джономъ Торнтономъ. Не считая ажурныхъ полей арки, въ которыхъ стоятъ отдѣльныя фигуры, это чудо прикладного искусства, состоитъ изъ 117 полей, заполненныхъ живо разсказанными изображеніями исторіи человѣческаго спасенія отъ сотворенія міра и грѣхопаденія до страшнаго суда; пространство не изображается, что даетъ цѣльность стиля. Къ серединѣ XV-го вѣка

относятся расписныя окна, которыми жена Бошана украсила его гробницу въ церкви въ Варвикѣ (см. рис. на стр. 618). Достойна упоминанія статья договора, по которой должно ставиться не англійское, а континентальное стекло („Glass of beyond the sea“). Поющіе и играющіе на инструментахъ ангелы сплошь покрыты перьями вродѣ птичьихъ, — замѣчательный, хотя и не единственный случай этого рода изображеній. Многочисленныя окна съ изображеніями святыхъ и библейскихъ событій въ церкви въ Фаирфордѣ приводятъ насъ отъ конца XV-го къ началу XVI-го столѣтія. Нѣкоторыя изъ этихъ изображеній такъ жизненны, что въ тѣ времена, когда критики еще не существовало, считали возможнымъ приписывать ихъ Дюреру.

Англійскія рукописи съ миніатюрами XV-го вѣка переносятъ насъ въ ограниченный по размѣрамъ, но богатый по содержанію міръ. Мы удовольствуемся тѣмъ, что посмотримъ ихъ, руководствуясь Ваагеномъ, Вернеромъ и своими наблюденіями въ британскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Согласно съ выраженіемъ Вальполя, что самые важные англійскіе художники этого времени были миніатюристы, рукописи съ миніатюрами въ типахъ, въ красочной гармоніи и въ ихъ сильной, подчасъ грубоватой манерѣ повѣствованія, дѣйствительно, обнаруживаютъ нѣкоторыя англійскія особенности, сохраненныя ими и позднѣе, когда послѣ 1430 г. совершился переходъ къ улучшенной перспективѣ, а послѣ 1450 г. къ большему сходству въ лицахъ, большей гибкости драпировокъ и лучшей отдѣлкѣ пейзажа. Около 1400 г. возникъ служебникъ (Lectionarium, Harleian, 7026), написанный бенедиктинскимъ монахомъ Джономъ Сайферуосомъ для лорда Ловеля офъ-Тичмерша (ум. въ 1408 г.). Выходной листъ изображаетъ самого художника, стоя на колѣняхъ передающаго книгу своему заказчику; портретное сходство, ясно замѣтное въ чертахъ обоихъ, показываетъ и здѣсь, какую роль эти посвятительные листы рукописей съ миніатюрами играли всюду въ развитіи портретнаго искусства. Библейскія событія еще почти всюду изображаются въ прежнемъ идеальномъ стилѣ, внѣ пространства. Переходъ къ французско-нидерландской манерѣ выступаетъ впервые съ большей силой и съ болѣе увѣренной перспективой въ молитвенникѣ 1430 г. (Harleian 2900). Вполнѣ проникнутъ, однако, нидерландскимъ духомъ молитвенникъ (Add. № 17012) конца столѣтія, съ картинками календаря, дышащими особенной простотой и правдивостью.

На ряду съ этимъ другія книги, даже такія, которыя возникли около 1450 и 1460 гг., обнаруживаютъ еще колебанія въ своемъ развитіи. Чисто англійской является „Жизнь Эдмунда Святого“ Лидгэта (Harl. 2278): замѣчательно, напримѣръ, въ Грѣхопаденіи золотое дерево познанія, подъ которымъ Адамъ, Ева и змій изображены серебромъ на ярко-красномъ фонѣ; замѣчателенъ также молитвенникъ (приблизительно 1460 года, Harl. 2884), въ которомъ пейзажные фоны чередуются съ узорчатыми. Формы возрожденія въ англійскихъ книгахъ, отличаемыхъ по особен-

http://luck.kiev.ua/

нымъ, англійскимъ фигурамъ святыхъ и по особенной стилизаціи цвѣточныхъ обрамленій, появляются лишь послѣ смерти Генриха VII (1509 г.)

Объ англійской школѣ XV-го вѣка можно, вообще, говорить только съ извѣстными ограниченіями. О состояніи англійской живописи около 1500 г. уже Вальполь сказалъ: „Хотя живопись достигла тогда своего процвѣтанія, но хорошій вкусъ не проникъ въ нашу страну. Да и что ему было искать у насъ? Король былъ бѣденъ, знать унижена, кому же было поощрять таланты?“

II. Искусство XV-го столѣтія въ Германіи и сосѣднихъ съ нею странахъ.

1. Искусство Прирейнской области.

А. Прирейнское зодчество XV-го столѣтія.

Въ XV столѣтіи искусство стало развиваться въ Германіи въ только что начавшихъ процвѣтать городахъ, среди ихъ бодраго трудолюбиваго и бойкаго городского населенія, еще рѣшительнѣе, чѣмъ въ прочихъ художественныхъ странахъ сѣверной и средней Европы.

Міровая торговля, путь которой между восточной частію Средиземнаго моря и Сѣвернымъ моремъ попрежнему шелъ по Германіи, подняла благосостояніе городовъ; болѣе утонченныя жизненныя потребности сдѣлали ихъ жителей изобрѣтательными; на почвѣ городского мастерства и промышленности, изъ которыхъ произошли міровыя изобрѣтенія книгопечатанія и другихъ репродукціонныхъ искусствъ, пробудились также къ новой жизни архитектура, скульптура и живопись. Золотое дно ремесла, на которомъ захирѣла поэзія, спускаясь отъ пѣсни любви (Minnesang) къ искусной пѣснѣ (Meistersang), сообщило изобразительнымъ искусствамъ ту здоровую цеховую выучку, безъ которой они не могутъ обойтись уже потому, что создаются руками; нельзя отрицать и того, что, соотвѣтственно ихъ происхожденію, именно, въ Германіи довольно часто остается налетъ свойственной имъ холодности и грубости. Но присущее нѣмецкому народу богатство сильныхъ и нѣжныхъ, смѣлыхъ и задушевныхъ ощущеній и настроеній, все выше поднимаетъ нѣмецкое искусство этого времени надъ ремесленной тупостью въ царство душевной красоты.

Хотя архитектура въ Германіи довольно часто бывала буржуазно-прозаичной и прихотливо-несерьезной, но, именно, здѣсь, она въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ принимала участіе въ душевномъ порывѣ, который одухотворилъ грубый реализмъ изобразительныхъ искусствъ. Если реализмъ времени сказывается въ новомъ, вмѣщающемъ всю общину, устройствѣ новыхъ приходскихъ церквей, возникшихъ теперь на ряду съ прежними соборами, въ особенности въ соединеніи хора съ продольнымъ корпусомъ и въ исключеніи трансепта, то стремленіе къ свѣту и ввысь

http://luck.kiev.ua/

проявляется не только въ предпочтенiи церквей зальной системы, но и въ сооруженiи стремящихся къ небу церковныхъ башенъ, нигдѣ не достигающихъ такой высоты, какъ въ Германiи. Разсматриваемыя съ точки зрѣнія готики, нѣмецкія церкви зальной системы XV-го столѣтія представляютъ, несомнѣнно, шагъ назадъ, такъ какъ ихъ звѣздообразные и сѣтчатые своды, ажурныя украшенія въ видѣ языковъ пламени (здѣсь называемыя „рыбьими пузырями“) и закругленныя арки (здѣсь называемыя „ослиными спинами“) являются большею частью болѣе сухими, чѣмъ въ западной Европѣ. Въ то же время, съ точки зрѣнія практической и религiозной архитектуры, онѣ представляютъ движеніе впередъ. Мы не склонны даже наиболѣе усовершенствованныя въ смыслѣ объема поздне-готическія постройки этого рода, вмѣстѣ съ нѣкоторыми извѣстными изслѣдователями, называть постройками въ стилѣ возрожденія, такъ какъ это вытекаетъ само по себѣ изъ нашего пониманія термина „возрожденіе“ (ср. стр. 538).

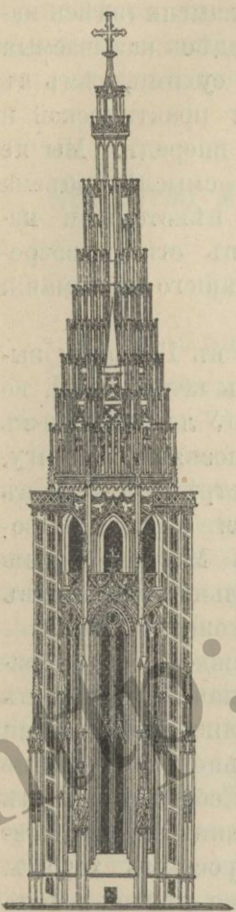
Изъ массы каменотесовъ и рядовыхъ мастеровъ и въ Германiи выдѣляются теперь архитекторы съ именемъ. На ряду съ кёльнскими, во главѣ движенія стали также швабскіе архитекторы. Ульрихъ изъ Энзингена (ум. въ 1419 г.), которому Карстаньенъ посвятилъ книгу, занимаетъ собою первыя два десятилѣтія вѣка. Мы встрѣчаемъ его въ Ульмѣ, Страсбургѣ, Эслингенѣ и Миланѣ предавшимся самымъ высокимъ задачамъ, которыя поставило время. Его сынъ Матвѣй изъ Энзингена всюду за нимъ слѣдовалъ и самостоятельно работалъ въ Бернѣ; Матвѣй Бёблингеръ приводитъ насъ къ концу столѣтія.

Прирейнская область, къ которой мы прежде всего обращаемся, въ XV-мъ вѣкѣ не была одинаково богата значительными въ художественномъ отношеніи новыми постройками; близость Франціи сказывается, быть можетъ, и въ томъ, что церкви зальной системы не преобладаютъ здѣсь, какъ въ остальной Германiи. Соборъ въ Бернѣ на Аарѣ, южномъ притокѣ Рейна, созданіе Матвѣя Энзингера, представляетъ базилику со столбами безъ трансепта, съ простымъ хоромъ. Искусные сѣтчатые своды трехъ его притворовъ, богатая рѣзная работа его западнаго фасада и чрезвычайно разнообразная сквозная каменная рѣзьба его галлерей и оконъ свидѣтельствуетъ о стилѣ эпохи, а также о замыслѣ искуснаго мастера.

На самомъ Рейнѣ въ 1399 г. постройку собора въ Страсбургѣ взялъ на себя призванный изъ Ульма Ульрихъ Энзингеръ. Дѣло стояло только изъ-за башенъ. Великій швабскій архитекторъ рѣшился сдѣлать только одну, сѣверную, башню западнаго фасада, но возвелъ ее на необыкновенную высоту. Безъ связи съ фундаментомъ подымается на головокружительную высоту стройная восьмиугольная постройка, раздѣленная на восемь частей колоссальными окнами съ килевидными арками и съ четырьмя тонкими витыми лѣстницами, состоящими только изъ вертикальныхъ брусьевъ (см. рис. на стр. 622). Послѣ смерти Ульриха

http://luck.kiev.ua/

Іоганнъ Гюльцъ изъ Кёльна выполнилъ между 1420 и 1439 гг. замѣчательный пирамидальный шпицъ, восемь косо восходящихъ реберъ котораго переходятъ въ столько же сквозныхъ лѣстницъ. Ни въ одномъ зданіи міра тяжесть камня не преодолѣна такъ побѣдоносно, какъ въ башнѣ страсбургскаго собора, но естественная послѣдовательность уступаетъ уже здѣсь мѣсто прихоти художника.

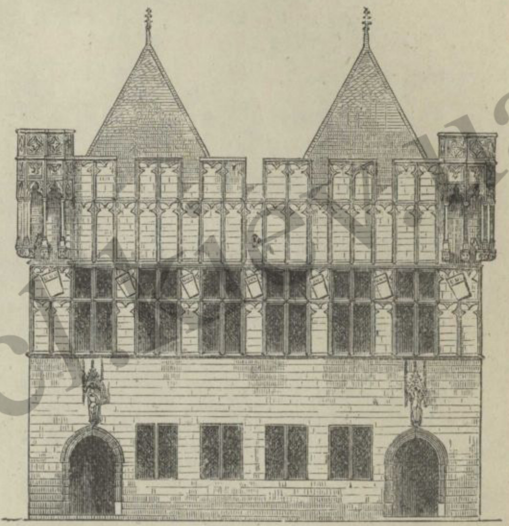

Башня страсбургскаго собора. По Г. Дегіо.

На среднемъ Рейнѣ, напримѣръ, вновь возведена была въ XV вѣкѣ, знаменитая своимъ виноградникомъ, церковь Богоматери въ Вормсѣ, выстроенная въ изящныхъ пропорціяхъ базилика съ хоровымъ обходомъ и тремя западными башнями. На нижнемъ Рейнѣ продолжали строить прежде всего кёльнскій соборъ. Между строителями кёльнскаго собора Конрадъ-Куйнъ (1452—69 гг.), выдвинулся теперь также, какъ скульпторъ. На западномъ фасадѣ начала обрисовываться южная башня. Около 1499 г. постройка была еще въ полномъ ходу, затѣмъ, она постепенно замерла. Изъ вновь построенныхъ нижнерейнскихъ церквей XV-го вѣка заслуживаютъ упоминанія церковь св. Вилиброрда въ Везелѣ, пятинефная базилика съ сѣтчатыми сводами и сквозными каменными рыбьими пузырями; приходская церковь въ Калькарѣ, изящная кирпичная церковь зальной системы, съ колоннами. Въ южныхъ боковыхъ нефахъ церкви Св. Вилиброрда въ Везелѣ примѣнена декоративная забава въ сѣтчатомъ покрытіи свода, состоящая въ томъ, что двѣ системы реберъ прилаживаются одна подъ другой такимъ образомъ, что, какъ выражается Доме, „нижняя свободно виситъ въ видѣ кристаллической сѣти подъ настоящимъ потолкомъ“. Этимъ, очевидно, положена печать полнаго отсутствія всякой конструктивной послѣдовательности.

Между свѣтскими постройками рейнской области княжескіе дворцы этого времени не играютъ никакой особенно художественной роли. Рыцарскіе за́мки, столь живописные своими развалинами на крутыхъ прибрежныхъ скалахъ, мы оставляемъ на долю Пипера, доведшаго до совершенства „за́мковѣдѣніе“. Въ главныхъ городахъ все въ болѣе крупныхъ размѣрахъ появляются городскія палаты. „Рёмеръ“ во Франкфуртѣ — произведеніе XV-го вѣка. Въ Везелѣ фасадъ ратуши былъ теперь законченъ по нидерландскимъ образцамъ. Въ Кёльнѣ, къ старой ратушѣ прибавили въ 1407—1414 гг. возвышающуюся рядомъ съ ней пятиэтажную позднеготическую башню, но такъ какъ зала ратуши была недостаточна для дѣловыхъ нуждъ и празднествъ города,

то въ 1441 г. приступили къ постройкѣ новой палаты „Гюрцениха". Залъ верхняго этажа этой палаты, къ которому снаружи вела прямая лѣстница, былъ раздѣленъ въ длину девятью деревянными колоннами на два нефа. Снаружи хорошо, въ спокойныхъ красивыхъ пропорціяхъ расчленены боковые фасады (см. рис. на этой стр.) съ ихъ вертикальными украшеніями, рядомъ стѣнныхъ зубцовъ и изящными сквозными угловыми башнями. Какъ примѣръ красиваго прирейнскаго купеческаго дома XV-го столѣтія, къ Гюрцениху примыкаетъ въ Кёльнѣ домъ Эцвейлера. Оба зданія показываютъ, въ какомъ смыслѣ свѣтскія каменныя постройки нижняго Рейна усвоили себѣ языкъ формъ XV-го столѣтія.

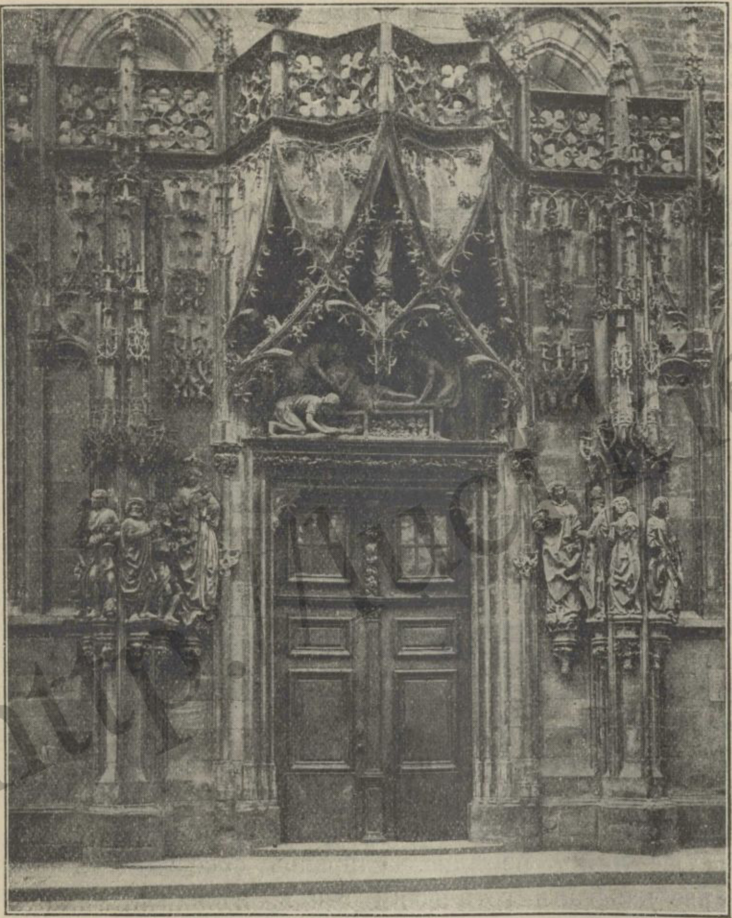
B. Рейнская скульптура XV-го столѣтія.



Боковой фасадъ Гюрцениха въ Кёльнѣ. По А. Эссенвейну.

Лучшія произведенія скульптуры, которыя дала Германія въ теченіе XV-го столѣтія, были по художественноду значенію превзойдены только итальянскими, и нигдѣ нельзя яснѣе, чѣмъ въ нѣмецкихъ скульптурныхъ произведеніяхъ, прослѣдить тотъ постепенный переходъ отъ сѣверно-готической стильности къ сильному, часто лишенному стиля и грубому, но одухотворенному страстью реализму, который начинаетъ становиться болѣе утонченнымъ только при переходѣ къ XVI столѣтію. Чисто пластическій стиль, какимъ Германія въ высокой мѣрѣ обладала при переходѣ отъ романскаго къ готическому времени, при этомъ, конечно, проявляется уже лишь изрѣдка. Стараясь освободиться отъ оковъ, которыя на нее налагалъ готическій стиль, нѣмецкая скульптура заключила союзъ съ живописью, яснѣе всего выступающій въ тѣхъ необыкновенно многочисленныхъ алтаряхъ, въ которыхъ часто лишь нѣсколько художественныхъ пріемовъ отдѣляютъ живописныя створки отъ досокъ съ раскрашенными рельефами изъ дерева и отъ рѣзаной по дереву цвѣтной скульптуры средняго кивота. Рѣщики и живописцы принадлежали, поэтому, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ къ однимъ и тѣмъ же цехамъ, даже къ однѣмъ и тѣмъ же мастерскимъ, и многочисленные деревянные рѣзные алтари и живописныя створки выходили изъ мастерскихъ извѣстныхъ художниковъ, которыхъ мы должны, такимъ образомъ, представлять себѣ не какъ рѣзчиковъ, а только, какъ составителей общихъ проектовъ.

При всемъ томъ, скульптурѣ въ деревѣ, особенно, для сѣдалищъ хора, представлялось достаточно поводовъ, чтобы работать въ своемъ прежнемъ, пластически-архитектурномъ направленіи. Дольше ея, конечно, была связана съ произведеніями архитектуры скульптура въ камнѣ, но, въ примѣненіи къ малой архитектурѣ каѳедръ и дарохранительницъ, фонтановъ, надгробныхъ памятниковъ и придорожныхъ часовенъ, она постепенно освободилась отъ зависимости, въ которой ее держали старые порталы и балдахины готическаго большого искусства. Наконецъ, скульптура въ металлахъ, которою, какъ и всегда, предпочтительно пользовалось малое искусство, дошла до произведеній бронзоваго литья крупныхъ размѣровъ только лишь для надгробныхъ памятниковъ; въ этомъ направленіи ею занимались, однако, только въ немногихъ литейныхъ мастерскихъ, изъ которыхъ одна, нюренбергская, мастерская Фишеровъ снабжала художественными произведеніями значительную часть Германіи и сосѣднихъ съ нею восточныхъ странъ.



Порталъ капеллы св. Лаврентія въ страсбургскомъ соборѣ. По фотогр.

Въ рейнской области готическая каменная скульптура пережила значительный вторичный расцвѣтъ въ позднихъ церковныхъ порталахъ. Стиль первой трети XV-го вѣка мы видимъ въ большихъ задрапированныхъ статуяхъ апостоловъ и сидящихъ пророковъ и патрі-

арховъ въ арочныхъ углубленіяхъ южнаго портала западнаго фасада кёльнскаго собора. Эти отличныя работы можно приписать архитектору и каменотесу Конраду Куйну (ср. стр. 622). Одежды здѣсь лежатъ на тѣлѣ еще красиво и спокойно, головы отличаются живымъ, но еще полнымъ достоинства реализмомъ. Грубое пониманіе дѣйствительности, свойственное послѣдней трети столѣтія, мы видимъ, напротивъ, въ группахъ съ одѣтыми фигурами (напр., въ Поклоненіи волхвовъ) портала капеллы Св. Лаврентія въ страсбургскомъ соборѣ, построенной Якобомъ изъ Ландсгута, въ стилѣ черезчуръ поздней готики (см. рис. на стр. 624); изломы и угловатость драпировокъ, перенятыхъ каменной скульптурой отъ рѣзьбы по дереву безъ всякаго смысла, здѣсь несносны. Болѣе утонченный стиль конца XV-го столѣтія сказывается, наконецъ, въ верхнихъ статуяхъ западнаго портала бернскаго собора, творцомъ котораго называютъ Эрхарда Кюнга изъ Вестфаліи (послѣ 1466 г.). Страшный судъ на фронтонѣ не ясенъ по композиціи. но ангелы и пророки въ арочныхъ углубленіяхъ и сидящіе на тронахъ апостолы въ вертикальныхъ промежуткахъ — благородные образы, на которыхъ глазъ съ удовольствіемъ отдыхаетъ.

Надгробный памятникъ Бертольда фонъ-Геннеберга въ майнцскомъ соборѣ. По фотографіи фонъ-Кроста въ Майнцѣ.

Изъ болѣе свободныхъ каменныхъ группъ, двѣ фигуры Благовѣщенія 1435 г. въ церкви Св. Куниберта въ Кёльнѣ отмѣчены умѣреннымъ кёльнскимъ реализмомъ первой половины столѣтія, напротивъ, пять большихъ горельефовъ 1487 и 1488 гг. (Родословное дерево, Бла-

говѣщеніе, Рождество, Положеніе во гробъ и Воскресеніе Христово) въ крещальнѣ собора въ Вормсѣ находятся уже подъ вліяніемъ образовавшагося въ Нидерландахъ болѣе рѣзко выраженнаго реализма. Лучше всего развитіе стиля можно прослѣдить на Рейнѣ въ каменныхъ надгробныхъ памятникахъ. Гробницы прелатовъ майнцскаго собора, прослѣженныя нами вплоть до тѣхъ успѣховъ, которые отличаютъ надгробный памятникъ Конрада фонъ-Вейнсберга (ум. въ 1396 г., ср. стр. 419), ведутъ насъ черезъ все XV-е столѣтіе. Въ надгробномъ памятникѣ архіепископа Іоганна Нассаусскаго (1419 г.) видно просто и ясно выраженное портретное сходство, соединенное со спокойно лежащими драпировками; въ надгробіи соборнаго декана Бернгарда фонъ-Брейтенбаха (1497 г.) „сходство" рѣзче, а драпировки болѣе угловаты. Нѣжнѣе и совершеннѣе надгробный памятнихъ Бертольда фонъ-Геннеберга (1504 г. см. рис. на стр. 625), но все же онъ производитъ впечатлѣніе готическаго. Подобнымъ же образомъ въ Баденѣ можно прослѣдить развитіе дѣятельности Германа Швейцера по долинѣ Неккара до Гейльбронна, начиная съ отличнаго, спокойнаго, хотя нѣсколько неподвижнаго, памятника Іоганна фонъ-Вертгейма между двумя его женами, въ церкви въ Вертгеймѣ (около 1410 г.), вплоть до тяжелыхъ надгробныхъ памятниковъ Мартина фонъ-Адельсгейма и его сына Кристофа (1494 и 1497 гг.) въ церкви Св. Іакова въ Адельсгеймѣ. Обрамленія, наличники и балдахины всѣхъ этихъ монументовъ еще готическіе. Всюду мы видимъ то же самое явленіе, что усиленіе реализма протекаетъ среди основныхъ средневѣковыхъ формъ.

Съ искусствомъ художественной рѣзьбы того времени мы встрѣчаемся въ рейнской области почти исключительно въ деревянныхъ алтаряхъ, которые здѣсь, какъ и въ остальной Германіи, по старому обычаю состоятъ обыкновенно изъ небольшого числа, но болѣе крупныхъ фигуръ, чѣмъ въ Нидерландахъ. Въ области верховьевъ Рейна, гдѣ господствовала швабская школа, мы встрѣчаемся тотчасъ въ главномъ алтарѣ собора въ Шурѣ съ прославленнымъ произведеніемъ этого рода, которое Якобъ Русъ (не Рёшъ) изъ Ӱберлингена закончилъ въ 1491 г. Въ самомъ кивотѣ сидитъ на тронѣ Богоматерь между святыми; вверху посрединѣ изображено Ея Вѣнчаніе. Все блистаетъ золотомъ и красками. Все относительно спокойно, задушевно и просто, хотя изображеніе лишено рѣзкой жизненности. Въ Эльзасѣ, гдѣ перекрещивались швабскія, бургундскія и нижне-рейнскія вліянія, на первомъ мѣстѣ слѣдуетъ поставить алтарь, сооруженный въ 1493 г. монастыря Св. Антонія въ Изенгеймѣ, позже украшенный знаменитыми живописными створками Маттіаса Груневальда, значительнаго художника XVI-го столѣтія. Остатки его теперь находятся въ музеѣ въ Кольмарѣ. Три большія фигуры святыхъ средняго ковчега принадлежатъ все же къ самымъ свободнымъ и полнымъ жизни созда-

http://rucl.kiev.ua/

ніямъ этой отрасли искусства. На нижнемъ Рейнѣ большинство сохранившихся алтарей нидерландскаго происхожденія, но большая часть изъ нихъ принадлежитъ не брабантскимъ мастерскимъ XV-го столѣтія, а антверпенскимъ мастерскимъ XVI-го столѣтія. То, что нижній Рейнъ дѣлалъ своими средствами, можно выдѣлить лишь съ трудомъ. На первомъ мѣстѣ стоятъ здѣсь рѣзные алтари приходской церкви въ Калькарѣ; ихъ мастеровъ и годы возникновенія мы знаемъ благодаря услѣдованіямъ I. А. Вольффа и Бейсселя. Если бы мастера были частью даже нидерландцами, именно, голландцами, по рожденію, то въ Калькарѣ они образовали бы школу. Этнографической границы между нижнимъ Рейномъ и Голландіей, вообще, почти не существовало. Важно, что болѣе поздніе изъ этихъ алтарей больше уже не раскрашивались. Считать, что здѣсь, какъ и въ южной Германіи, эти работы по какой-либо причинѣ остались неоконченными, представляется намъ все же недопустимымъ. Какъ разъ въ этомъ отношеніи вкусъ кое-гдѣ началъ измѣняться уже въ концѣ XV-го столѣтія. Древнѣйшій, оконченный въ 1455 г., деревянный рѣзной алтарь св. Георгія калькарской церкви еще раскрашенъ и позолоченъ, но въ художественномъ отношеніи стоитъ не высоко. Алтарь „Радости Маріи“, исполненный между 1483 и 1493 гг. мастеромъ Арнольдомъ, уже не раскрашенъ. Здоровый, умѣренный реализмъ сказывается въ тонко вырѣзанныхъ, исполненныхъ пріятной жизненности головахъ, а также въ мѣру изломанныхъ складкахъ одеждъ. Всецѣло концу столѣтія принадлежитъ великолѣпный кивотъ Страстей главнаго алтаря, знаменитыми живописными створками котораго работы Яна Іоста мы въ этомъ томѣ еще не будемъ заниматься. Богатое не раскрашенное рѣзаное въ деревѣ произведеніе было выполнено между 1498 и 1500 гг. Мастеръ Лёдевикъ выполнилъ многочисленныя, несовершенныя по формамъ, но очень выразительныя композиціи главнаго кивота съ большимъ Распятіемъ по серединѣ; мастеръ Янъ-ванъ-Гальдернъ, бывшій въ Цволѣ ученикомъ мастера Арнольда, исполнилъ три изображенія поставца, тяжелыя и скучныя по композиціи и нестерпимыя по чрезмѣрной угловатости и изломанности драпировокъ. Алтарь Скорбящей Богоматери Генриха Доувермана 1520 г. впервые даетъ новыя формы выраженія, принадлежащія уже XVI-му столѣтію.

C. Рейнская живопись XV-го столѣтія.

Истиннымъ искусствомъ цвѣтущей рейнской области отъ Боденскаго озера до Кёльна и Ксантена была и въ XV-мъ вѣкѣ живопись. Въ первой половинѣ этой эпохи развитіе живописи на верхнемъ Рейнѣ шло успѣшнѣе, чѣмъ на нижнемъ, приблизительно въ параллельномъ направленіи съ нидерландско-бургундскимъ искусствомъ, не доходя, конечно, подобно послѣднему, до крайнихъ выводовъ изъ требованій времени. Съ 1460 г., однако, всюду дѣйствуетъ непосредственное вліяніе такихъ нидерландскихъ художниковъ, какъ Рогиръ ванъ-

http://luck.kiev.ua/

деръ-Вейденъ и Диркъ Боутсъ. Ихъ стиль, переходя часто то въ болѣе грубый, то болѣе идеальный, въ техническомъ отношеніи рѣдко равномѣрно выдержанъ, а по настроенію бывалъ то болѣе приподнятымъ, то углубленнымъ. Но на всѣхъ ступеняхъ своего развитія рейнская живопись XV-го столѣтія дала нѣсколько удивительныхъ произведеній, полныхъ утонченной жизни. Ихъ коснулось вѣяніе вѣчности.

Въ эту эпоху вдоль всего Рейна не было недостатка во фрескахъ. Но такъ какъ по большей части мы имѣемъ дѣло лишь съ блѣдными остатками такихъ произведеній, которыя не могутъ считаться типичными для движенія, то въ отношеніи большинства изъ нихъ мы можемъ только отослать къ трудамъ такихъ изслѣдователей, какъ Шейблеръ, Краусъ, Эшельгейзеръ, Клеменъ и Фр. Як. Шмиттъ. Мы займемся лишь немногими, имѣющими отношеніе къ исторически извѣстнымъ художникамъ. На верхнемъ Рейнѣ прежде всего надо отмѣтить замѣчательныя фрески констанцскаго собора. Здѣсь въ картинахъ въ верхней ризницѣ, какъ, напримѣръ, въ трогательномъ Распятіи 1348 г., видны еще готическіе типы съ южно-нѣмецкими особенностями. Въ двѣнадцати картинахъ изъ жизни Св. Николая, относимыхъ нами вмѣстѣ съ Граммомъ приблизительно къ 1420 г., выступаетъ новый, пока еще робкій, верхне-нѣмецкій натурализмъ; въ одновременныхъ фрескахъ часовни Св. Маргариты, съ изображеніемъ Христа и Дѣвы Маріи на тронахъ и сатаны, низвергаемаго съ трона, виденъ болѣе мягкій стиль древне-кёльнской школы; композиціи 1475 г. въ часовнѣ Св. Сильвестра носятъ уже признакъ реалистическаго стиля времени, но исполненіе ихъ не отличается тонкостью. Въ области средняго Рейна насъ останавливаютъ въ особенности жизненныя, но по стилю еще относящіяся къ переходному времени, фрески въ хорѣ собора во Франкфуртѣ изъ жизни Св. Варѳоломея. На нижнемъ Рейнѣ сохранились многочисленныя, изученныя Шейблеромъ, фрески этой эпохи въ церквахъ Кёльна и еще болѣе многочисленные остатки фресокъ въ болѣе мелкихъ художественныхъ центрахъ, изученные Клеменомъ.

Во многихъ отношеніяхъ поучительнѣе фресокъ живопись XV-го вѣка на стеклѣ въ церквахъ рейнской области. Издали свѣтясь, она еще и теперь непосредственно говоритъ сердцу тысячъ людей. На верхнемъ Рейнѣ на первомъ планѣ стоитъ эльзасская живопись по стеклу, въ которой, какъ показалъ Робертъ Брукъ, исторія всей эльзасской живописи отражается полнѣе, чѣмъ даже въ сохранившихся станковыхъ картинахъ. „Мастеръ изъ Нидергаслаха“, расписавшій около 1400 г. богато украшенныя легендарными изображеніями десять оконъ нефа въ Нидергаслахѣ, находится еще вполнѣ подъ вліяніемъ старинныхъ мѣстныхъ традицій. Напротивъ, бургундско-нидерландскія вліянія можно замѣтить въ художникахъ, расписавшихъ семь оконъ въ соборѣ въ Таннѣ, которыя Брукъ распредѣляетъ между тремя мастерами. Въ „мастерѣ 1461 г.“, главныя произведенія котораго — три окна въ хорѣ

http://kiev.ua/

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 42. Окно „мастера 1461 г.“ въ хорѣ Вальбургской церкви.

По Р. Бруку.

церкви въ Вальбургѣ (см. табл. 42), виденъ уже заразъ успѣхъ въ отношеніи реалистической перспективы, который живопись сдѣлала около этого времени, и шагъ назадъ въ стилѣ живописи по стеклу, который отчасти стоялъ въ связи съ этимъ успѣхомъ. Изъ значительныхъ эльзасскихъ живописцевъ, съ которыми можно связать эльзасскія расписныя стекла, назовемъ прежде всего Ганса Тиффенталя изъ Шлеттштадта, который упоминается отъ 1418 г. по 1450 г. Предположеніе, что ему принадлежатъ великолѣпныя полныя жизни и навѣянныя Бургундіей расписныя окна съ житіемъ Св. Екатерины въ церкви Св. Георгія въ Шлеттштадтѣ (около 1430—50 гг.), тѣмъ болѣе вѣроятно, что въ 1418 г. онъ получилъ заказъ въ Базелѣ написать картину по образцу картинъ въ Дижонѣ, между тѣмъ какъ въ промежутокъ времени отъ 1430 г. по 1450 г. онъ былъ единственнымъ замѣтнымъ художникомъ въ Шлеттштадтѣ. Стиль Каспара Изенманна, мастера E. S., Мартина Шонгауэра и мастера домостроя, къ которымъ мы теперь возвращаемся, Брукъ видитъ въ расписныхъ стеклахъ часовни Дѣвы Маріи въ приходской церкви въ Цабернѣ, на сѣверной сторонѣ церкви въ Альтланнѣ, въ церкви Св. Георгія въ Шлеттштадтѣ и церкви Св. Магдалины въ Страсбургѣ. Мы можемъ признать эту общность стиля, хотя бы и не считали ея достаточно сильной для того, чтобы окончательно установить, что проэкты этихъ расписныхъ стеколъ были сдѣланы самимъ художникомъ.

На нижнемъ Рейнѣ надо особенно отмѣтить сохранившіяся расписныя стекла кёльнскихъ церквей. Въ Распятіи съ жертвователемъ и Св. Лаврентіемъ въ одномъ изъ оконъ хора церкви Св. Георгія мы видимъ въ ясныхъ чертахъ грубый, но выразительный стиль XV-го столѣтія. Окна боковыхъ нефовъ церкви С. Марія на Капитоліи и лѣваго бокового нефа С. Марія въ Лискирхенѣ представляютъ переходъ отъ XV-го къ XVI-му столѣтію, но привести ихъ въ связь съ опредѣленными живописцами масляными красками нельзя. Распятіе одного изъ оконъ капеллы Гарденратовъ въ ц. С. Маріи на Капитоліи представляется, „по крайней мѣрѣ, родственнымъ“ (Шейблеръ) стилю „мастера жизни Маріи“, съ которымъ мы еще познакомимся, а пять роскошныхъ оконъ съ фигурами сѣвернаго бокового нефа кёльнскаго собора, тѣла которыхъ въ сѣромъ монохромѣ, синій фонъ и богатыя краски одеждъ, сливаясь въ одно цѣлое, даютъ перламутровый блескъ, по праву приписываются „мастеру святого Рода“, продолжавшему работать вплоть до XVI-го вѣка. Подобнымъ же тонкимъ перламутровымъ блескомъ свѣтятся болѣе позднія окна собора въ Ксантенѣ. Древнѣйшія изъ нихъ возникли между 1483—92 гг.

Миніатюрная живопись, напротивъ, какъ ревностно ни практиковалась она въ Германіи въ XV-мъ вѣкѣ, не дала въ рейнской области такихъ произведеній, которыя могли бы соперничать съ современными французскими и нидерландскими иллюминированными рукописями.

http://luck.kiev.ua/

Болѣе тонко исполненныя произведенія, какъ, напримѣръ, верхне-рейнскій „Готфридъ Страсбургскій“ въ національной библіотекѣ въ Брюсселѣ, средне-рейнскій служебникъ франкфуртской городской библіотеки и нижне-рейнскій молитвенникъ середины XV-го столѣтія въ дармштадтской библіотекѣ, являются лишь исключеніями, подтверждающими правило. Процвѣтавшая констанцская школа миніатюристовъ, какъ показываетъ Хроника констанцскаго собора самого Ульриха фонъ Рихенталя въ музеѣ Розгартена, довольствовалась производствомъ чисто ремесленнаго характера; эльзасская книжная мастерская Дибольта Лаубера въ Гагенау, изученная Каучшемъ, оставалась рѣшительно позади стиля того времени. Даже всемірная хроника Ганса Шиллинга 1459 г. въ городской библіотекѣ въ Кольмарѣ не имѣетъ художественнаго значенія, но поучительна для исторіи искусства, такъ какъ она отражаетъ внезапный переходъ отъ древне-рейнскоготическаго стиля къ реалистическо-нидерландскому.

Эти недостатки миніатюрной живописи были въ послѣдней четверти вѣка съ избыткомъ восполнены книгопечатаніемъ, изобрѣтеннымъ около середины столѣтія на нѣмецкомъ среднемъ Рейнѣ, такъ какъ оно позаботилось и о печатныхъ картинкахъ книги, а рядомъ съ большой книжной гравюрой на деревѣ, болѣе точное изученіе которой начато Мутеромъ, немедленно появилось искусство гравированія отдѣльныхъ художественныхъ листовъ и серій. Именно, вдоль Рейна впервые начался расцвѣтъ гравюры на мѣди. Художники, ею занимавшіеся, большею частью въ то же время были извѣстными живописцами масляными красками, и теперь имѣющими значеніе въ исторіи искусства. Искусство развивается въ рейнской области, какъ и въ остальной Германіи, главнымъ образомъ въ станковой живописи и гравюрѣ на мѣди. Къ этому развитію мы теперь и обращаемся.

Верхній Рейнъ въ первой половинѣ XV-го вѣка неоднократно бывалъ мѣстомъ самыхъ блестящихъ съѣздовъ князей и ученыхъ, какіе видалъ свѣтъ. Соборные съѣзды въ Констанцѣ (1414—18 гг.) и въ Базелѣ (1431—40 гг.) сдѣлали эти города на нѣкоторое время центрами и очагами умственной жизни Европы. Это движеніе пошло на пользу и живописи этихъ мѣстностей. О крупномъ переворотѣ, совершившемся въ искусствѣ Нидерландовъ и Италіи, здѣсь, конечно, не только говорили, но и видѣли его своими глазами; мы имѣемъ опредѣленныя указанія (ср. стр. 629) также и на то, что здѣсь сказывалась близость Бургундіи и ея главнаго города Дижона съ его ушедшимъ впередъ искусствомъ. Лежащія по Неккару области Швабіи и вышедшіе изъ нихъ мастера, къ нимъ мы сейчасъ переходимъ, стояли въ тѣсной связи съ художественнымъ движеніемъ, намѣчавшимся въ Констанцѣ и Базелѣ, въ изслѣдованіи котораго вмѣстѣ съ Даніелемъ Буркгардомъ принимали участіи въ особенности Байерсдорферъ, Реберъ, Шмарсовъ и Дегіо. Съ своей стороны, не исключая вполнѣ бургундскихъ и итальянскихъ воздѣйствій, мы на-

http://luck.kiev.ua/

стаиваемъ на самостоятельности въ особенности швабско-верхне-рейнскаго развитія. Здѣсь также сказывается, что не всегда нужны непосредственныя точки соприкосновенія съ извѣстными мастерами, чтобы дать начало параллельнымъ направленіямъ. Древнѣйшій швабско-верхне-рейнскій мастеръ, достовѣрнымъ запрестольнымъ образомъ котораго мы обладаемъ, это Лука Мозеръ изъ города Вейля. Его алтарь Св. Магдалины въ соборѣ въ Тифенброннѣ носитъ дату 1431 г., и мы не видимъ никакихъ основаній измѣнять ее съ названными учеными въ 1451 годъ. Главная картина въ тимпанѣ изображаетъ возліяніе Магдалиной мѵра на ноги Спасителя, а три главныя картины представляютъ внизу переѣздъ святой по морю въ Марсель (см. рис. рядомъ), отдыхъ ея со спутниками на чужбинѣ и ея послѣднее причащеніе, находящееся въ соборѣ, въ Э. На внутреннихъ сторонахъ створокъ изображены Лазарь и Марѳа, еще задуманные наподобіе статуй, на золотомъ фонѣ. Три главныя картины, несмотря на круглые золотые вѣнчики святыхъ и еще довольно готическіе типы, рѣшительно стремятся къ точной передачѣ пространства, которая въ картинѣ переѣзда по морю съ его поверхностью, изборожденой мелкими волнами и отражающей свѣтъ неба, возвышается до пейзажа, встрѣчавшагося до сихъ поръ только въ нидерландско-бургундскихъ миніатюрахъ (ср. стр. 553). Гентскій алтарь братьевъ ванъ-Эйковъ во всякомъ случаѣ не предшествовалъ этимъ картинамъ. Онѣ стоятъ на такой ступени развитія живописи, разрабатывающей пространство, которая около 1431 года была уже почти повсемѣстно достигнута, и на нихъ мы и видимъ это развитіе въ верхне-нѣмецкомъ обличіи. За Лукой Мозеромъ изъ Вейля слѣдуетъ Конрадъ Вицъ (Sapiens) изъ Роттвейля, упоминаемый въ 1434—47 гг. въ Базелѣ и Женевѣ. Его искусство представляетъ дальнѣйшее развитіе искусства Мозера. Отъ алтаря, сдѣланнаго имъ около 1434 г. для Базеля, сохранились фрагменты въ тамошнемъ музеѣ. Стиль этихъ фрагментовъ подвергается дальнѣйшимъ измѣненіямъ въ его главномъ подписанномъ произведеніи 1444 г., изъ створокъ котораго четыре продолговатыя картины находятся въ женевскомъ музеѣ древностей. Картины на внутреннихъ сторонахъ створокъ, украшенныя, какъ часто случается въ это время, золотымъ парчевымъ фономъ, несмотря на то, что зданія и фигуры написа-

Переѣздъ по морю Св. Магдалины въ Марсель. Доска алтаря Луки Мозера въ соборѣ Тифенбронна. По изданію Художественно-историческаго общества для обнародованія фотографій (таблица 5, 1899).

http://lucl.ru/

ны реалистически, изображаютъ Поклоненіе волхвовъ и благоговѣйную молитву жертвователя къ Мадоннѣ. Картины на наружныхъ сторонахъ, обставленныя настоящимъ пейзажемъ, изображаютъ ловъ рыбы апостоломъ Петромъ и освобожденіе его изъ темницы. Ловъ рыбы перенесенъ на берегъ Женевскаго озера, противоположный гористый берегъ котораго переданъ согласно съ природой. Новое, сильное, и все-таки не заимствованное у ванъ-Эйковъ чувство природы говоритъ въ этихъ мягко написанныхъ цвѣтистыхъ картинахъ. Сильными падающими тѣнями, которыя фигуры отбрасываютъ на стѣны зданій, эти картины приближаются къ живописи со свободнымъ свѣтомъ. Еще сильнѣе выступаетъ это направленіе въ большой картинѣ на деревѣ мастера въ страсбургскомъ музеѣ, на которой изображены Св. Екатерина и Св. Магдалина на переднемъ планѣ помѣщенія, похожаго на клуатръ (см. рис. на этой стр.). Широко разстилаются по полу ихъ величественныя сверкающія одежды, замѣчателенъ видъ на глубину галлереи, въ открытую дверь которой, въ концѣ, видна часть улицы, обнаруживающая большую свѣжесть наблюденія и удивительную свободу исполненія. Увѣренность, съ которой художникъ владѣетъ перспективой и падающими тѣнями, соперничаетъ со спокойной твердостью письма и тонко почувствованной жизнью благоговѣйныхъ лицъ. Все здѣсь лишь отдаленно напоминаетъ современ-

Св. Екатерина и Св. Магдалина. Картина Конрада Вица въ страсбургскомъ музеѣ. По фотографіи Ф. Брукманна и К°. въ Мюнхенѣ.

http://rucont.ru/ua/

ныхъ нидерландцевъ. Уже большіе золотые нимбы, сохраняемые Вицемъ, указываютъ на другое происхожденіе. Бургундское Благовѣщеніе въ церкви Св. Магдалины въ Э (ср. стр. 577), напоминающее нашу картину, производитъ впечатлѣніе болѣе слабаго и несамостоятельнаго произведенія. Конрадъ Вицъ былъ, именно, верхне-рейнскимъ мастеромъ-піонеромъ, который развился въ сознательной связи съ „новымъ направленіемъ", не опираясь, однако, на какого-нибудь опредѣленнаго нидерландскаго или бургундскаго мастера.

Къ его послѣдователямъ мы можемъ вмѣстѣ съ Даніелемъ Буркгардомъ причислить „Базельскаго мастера 1445 г.". Ему принадлежитъ интересная картина въ галлереѣ въ Донауэшингенѣ, изображающая двухъ отшельниковъ, Антонія и Павла, съ золотымъ фономъ вмѣсто неба. Къ менѣе развившимся, но все же стремившимся впередъ въ томъ же направленіи землякамъ этого мастера принадлежитъ Юстусъ д'Алламанья изъ Равенсбурга (около Фридрихсгафена на Боденскомъ озерѣ), подписанная фреска котораго въ S.-Maria di Castello въ Генуѣ, изображающая Благовѣщеніе, несмотря на ея нѣсколько архаичные типы, привлекаетъ своей правдивостью въ передачѣ пространства и обиліемъ свѣта.

Въ концѣ XV-го вѣка въ новомъ движеніи, составляющемъ переходъ къ XVI-му столѣтію, принялъ живое участіе Базель, которому дала толчекъ сперва Швабія, а вскорѣ затѣмъ также Франконія. Художникъ этого направленія — это грубый Гансъ Фрисъ изъ Фрейбурга въ Швейцаріи, подробно изученный Б. Гендке. Онъ родился около 1465 г., въ 1480—1518 гг. упоминается въ Базелѣ, Фрейбургѣ и Бернѣ. Свое искусство онъ заимствовалъ, повидимому, изъ Аугсбурга. Его религіозныя картины нерѣдки: онѣ не отличаются тонкостью работы, но въ нихъ есть свѣжесть и изобразительность. Зданія въ стилѣ возрожденія встрѣчаются въ нихъ только послѣ 1510 г. Съ его картинами можно познакомиться, напримѣръ, въ германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ и въ музеяхъ въ Базелѣ и во Фрейбургѣ въ Швейцаріи.

Важнѣе было участіе печатниковъ Базеля, съ 1460 года университетскаго города, въ изготовленіи печатныхъ произведеній, роскошно украшенныхъ гравюрами на деревѣ. Развитіе базельской книжной иллюстраціи, начиная съ простыхъ контурныхъ, предназначенныхъ для раскраски гравюръ на деревѣ „Зерцала человѣческихъ хранилищъ" („Spiegel der menschlichen Behaeltnisse") 1476 г. (изд. Бернгарда Рихеля) до живописно выполненныхъ гравюръ работъ Себастіана Бранта, появившихся въ концѣ столѣтія у Іоанна Бергманна, обстоятельно изучилъ Вейсбахъ. Дюреръ, жившій во время своего перваго странствія въ Базелѣ, повидимому, работалъ для Бергманна, за Дюреромъ слѣдовалъ Гольбейнъ. Базель оставался вплоть до XVI-го вѣка руководящимъ нѣмецкимъ художественнымъ городомъ.

Верхній Рейнъ принялъ главное участіе въ развитіи гравюры на мѣди до тонкаго многосторонняго и прекраснаго искусства уже въ

http://nuclkiev.ua/

первой половинѣ XV-го столѣтія. На предположеніи, что древнѣйшій извѣстный граверъ на мѣди, „мастеръ игральныхъ картъ“, работавшій, по имѣющимся указаніямъ, уже ранѣе 1446 г., былъ верхнерейнскаго происхожденія, остановились, послѣ нѣкотораго колебанія, лучшіе знатоки мастера, Лерсъ и Гейсбергъ, если только мы правильно поняли ихъ любезныя устныя сообщенія. Дѣйствительно, современное состояніе нашихъ знаній о верхне-рейнской школѣ живописи и ея отношеніяхъ къ Бургундіи дѣлаетъ вѣроятнымъ, что къ ней принадлежитъ и „мастеръ игральныхъ картъ“. Во всякомъ случаѣ, въ противоположность многимъ такъ называемымъ „мастерамъ“, онъ настоящій мастеръ. Онъ владѣетъ гравировальнымъ искусствомъ съ силой и граціей, хотя еще не примѣняетъ перекрестныхъ штриховъ; въ свой простой языкъ формъ онъ вкладываетъ тонко прочувствованную жизнь. Кромѣ 65 игральныхъ картъ, сохранилось еще около 40 листовъ его работы, какъ-то: граціозныя изображенія Мадоннъ, великолѣпный „Святой Георгій“ и глубокое по настроенію „Взятіе Христа подъ стражу“. Та манера, съ которой онъ изображаетъ въ своихъ игральныхъ картахъ (см. рис. рядомъ) помѣщенныя для отличія альпійскія фіалки, птицъ и т. д. натурально и въ то же время стильно переработанными, имѣетъ, какъ справедливо отмѣтилъ Лерсъ, нѣчто общее съ прелестью хорошаго японскаго искусства.

Трефовая дама. Гравюра на мѣди „мастера игральныхъ картъ“. По оригиналу королевск. кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

На мастерѣ игральныхъ картъ воспитался затѣмъ мастеръ E. S., прозванный также „мастеромъ 1466 г.“, стиль котораго Фридрихъ Фрисъ уже было прослѣдилъ въ эльзасскихъ фрескахъ, картинахъ на стеклѣ и на станковыхъ картинахъ, когда Максъ Гейсбергъ, подтверждая болѣе раннія предположенія Лерса, указалъ, что онъ, дѣйствительно, былъ эльзасцемъ, и даже, вѣроятно, былъ жителемъ Страсбурга и принадлежалъ къ фамиліи Рейбейзенъ. Лерсъ приписалъ ему около 400 листовъ, обнимающихъ всю обычную для того времени совокупность темъ, преимущественно религіознаго характера. Некрасивый реалистическій типъ, обычный типъ его головъ, легко узнать по полнымъ щекамъ, высокому лбу, маленькому рту и въ особенности по длинному, утолщенному на концѣ носу съ горбинкой. Своей техникой мастеръ E. S., какъ говоритъ Липпманъ, „впервые указалъ путь, идя по которому, гравюра на мѣди могла достичь полной художественной выразительности“. Перекрещивающуюся штриховку, по крайней мѣрѣ, въ своихъ позднѣйшихъ про-

http://leb.nlr.ru/

изведеніяхъ, онъ уже вполнѣ усвоилъ. Пользуются извѣстностью его игральныя карты, его серія апостоловъ, его фантастическая фигурная азбука; есть много его библейскихъ сценъ отъ Бытія до Откровенія Іоанна, много листовъ изъ житій святыхъ, между которыми Св. Севастіанъ (см. рис. на этой стр.) показываетъ его въ полномъ обладаніи языкомъ формъ XV-го столѣтія, но характернѣе всего его изображенія Богоматери, изъ которыхъ, наиболѣе извѣстна большая „Мадонна въ Эйнзидельнѣ", съ датой 1466 г.

Эльзасскимъ художникомъ, затѣмъ, происхожденіе котораго относится къ первой половинѣ XV-го вѣка, является Каспаръ Изенманнъ, въ 1462 г. обязавшійся написать для церкви Св. Мартина въ Кольмарѣ тотъ алтарь, нѣсколько досокъ котораго съ датой 1465 г. находятся теперь въ музеѣ этого города. Исполненныя масляными красками и листовымъ золотомъ изображенія Страстей Господнихъ хотя и обнаруживаютъ нѣкоторыя черты сходства съ произведеніями Рогира (ванъ-деръ-Вейдена) и другихъ нидерландскихъ художниковъ, но при тщательномъ письмѣ и хорошемъ пониманіи формы въ нихъ есть извѣстная коренная верхне-нѣмецкая грубость, дѣлающая изъ враговъ Спасителя каррикатуры.

Св. Севастьянъ. Гравюра на мѣди мастера E. S. По оригиналу королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

Слава мастера E. S. и Каспара Изенманна, однако, быстро померкла передъ восходящимъ свѣтиломъ, Мартиномъ Шонгауэромъ, величайшимъ съ сильнымъ вліяніемъ нѣмецкимъ художникомъ XV-го вѣка. Его отецъ, родомъ изъ Аугсбурга, былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ и ратманомъ въ Кольмарѣ. Здѣсь Мартинъ родился около 1445 г., или еще раньше, здѣсь онъ упоминается еще въ 1488 г., но въ 1489 г. онъ переселился въ Брейзахъ, гдѣ умеръ въ 1491 г. Библіографію, касающуюся работъ о Шонгауэрѣ, опубликовалъ А. Вальцъ по порученію Кольмарскаго Общества имени Шонгауэра. Для насъ имѣютъ значеніе главнымъ образомъ изслѣдованія о немъ Шейблера, Зейдлица, Лерса, Любке, Даніэля Буркгардта, М. Баха и большой трудъ о Шонгауэрѣ Аманъ-Дюрана и Дюплесси. Выйдя изъ ювелирной мастерской, Мартинъ Шонгауэръ главную свою дѣятельность развилъ въ области гравюры на мѣди. Извѣстно 115 гравюръ его работы, помѣченныхъ монограммой ху-

http://luck.kiev.ua/

дожника; въ техникѣ ихъ онъ отъ господствовавшаго прежде обычая штриховать простыми чертами доходитъ до примѣненія настоящаго перекрестнаго штриха. Въ его рукахъ гравюра на мѣди въ первый разъ дала такіе живописные эффекты, о которыхъ до тѣхъ поръ въ ней вовсе и не подозрѣвали. Гравюры съ орнаментами Шонгауэра пользуются исключительно поздне-готическимъ языкомъ формъ; всѣмъ его произведеніямъ присущъ тотъ духъ основной строгости, который составляетъ особенность сѣвернаго искусства XV-го вѣка, но грубость большинства современныхъ ему земляковъ онъ почти совершенно преодолѣлъ. Языкъ его формъ ясный, тонкій и отчетливый, какъ у современныхъ ему нидерланцевъ. Возможно также, что въ своей молодости онъ ѣздилъ въ Нидерланды, но, чтобы онъ былъ настоящимъ ученикомъ Рогира ванъ-деръ-Вейдена въ Брюсселѣ, представляется мало вѣроятнымъ. Если даже его типы и мотивы его композицій и напоминаютъ кое-гдѣ этого мастера, то все-таки всюду выступаетъ его верхне-нѣмецкое воображеніе, которое сказывается уже въ нервной подвижности длинныхъ тонкихъ пальцевъ и въ гибкихъ членахъ его сухощавыхъ фигуръ. Реалистическая рѣзкость болѣе раннихъ его произведеній со временемъ уступаетъ мѣсто болѣе ясному, именно, лично пережитому чувству красоты. Угловатые раньше лобъ и скулы его головъ обрисовываются позже болѣе правильнымъ оваломъ; удивительно, что отъ нидерландскаго обычая того времени онъ нерѣдко возвращается къ нѣмецкому обычаю — даже въ своихъ позднѣйшихъ лицахъ — Спасителя и Богоматерь изображать безъ нимбовъ, или же, по крайней мѣрѣ, Дѣву Марію снабжать нимбомъ въ видѣ диска. Богатствомъ воображенія Шонгауэръ превосходилъ всѣхъ своихъ сѣверныхъ современниковъ. Лишь немногіе умѣли такъ хорошо, какъ онъ, давать образъ внутренней и внѣшней жизни. Новый отпечатокъ, который онъ придалъ священнымъ событіямъ, распространяясь посредствомъ его гравюръ, разошелся повсюду и подчинилъ себѣ умы нѣсколькихъ поколѣній художниковъ. Та манера, съ которой онъ изобразилъ искушеніе Св. Антонія (Барчъ 47) фантастически скопившимися адскими исчадіями, вошла въ обиходъ его современниковъ.

Бичеваніе Христа. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра. По оригиналу королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

дожника; въ техникѣ ихъ онъ отъ господствовавшаго прежде обычая штриховать простыми чертами доходитъ до примѣненія настоящаго перекрестнаго штриха. Въ его рукахъ гравюра на мѣди въ первый разъ дала такіе живописные эффекты, о которыхъ до тѣхъ поръ въ ней вовсе и не подозрѣвали. Гравюры съ орнаментами Шонгауэра пользуются исключительно поздне-готическимъ языкомъ формъ; всѣмъ его произведеніямъ присущъ тотъ духъ основной строгости, который составляетъ особенность сѣвернаго искусства XV-го вѣка, но грубость большинства современныхъ ему земляковъ онъ почти совершенно преодолѣлъ. Языкъ его формъ ясный, тонкій и отчетливый, какъ у современныхъ ему нидерланцевъ. Возможно также, что въ своей молодости онъ ѣздилъ въ Нидерланды, но, чтобы онъ былъ настоящимъ ученикомъ Рогира ванъ-деръ-Вейдена въ Брюсселѣ, представляется мало вѣроятнымъ. Если даже его типы и мотивы его композицій и напоминаютъ кое-гдѣ этого мастера, то все-таки всюду выступаетъ его верхне-нѣмецкое воображеніе, которое сказывается уже въ нервной подвижности длинныхъ тонкихъ пальцевъ и въ гибкихъ членахъ его сухощавыхъ фигуръ. Реалистическая рѣзкость болѣе раннихъ его произведеній со временемъ уступаетъ мѣсто болѣе ясному, именно, лично пережитому чувству красоты. Угловатые раньше лобъ и скулы его головъ обрисовываются позже болѣе правильнымъ оваломъ; удивительно, что отъ нидерландскаго обычая того времени онъ нерѣдко возвращается къ нѣмецкому обычаю — даже въ своихъ позднѣйшихъ лицахъ — Спасителя и Богоматерь изображать безъ нимбовъ, или же, по крайней мѣрѣ, Дѣву Марію снабжать нимбомъ въ видѣ диска. Богатствомъ воображенія Шонгауэръ превосходилъ всѣхъ своихъ сѣверныхъ современниковъ. Лишь немногіе умѣли такъ хорошо, какъ онъ, давать образъ внутренней и внѣшней жизни. Новый отпечатокъ, который онъ придалъ священнымъ событіямъ, распространяясь посредствомъ его гравюръ, разошелся повсюду и подчинилъ себѣ умы нѣсколькихъ поколѣній художниковъ. Та манера, съ которой онъ изобразилъ искушеніе Св. Антонія (Барчъ 47) фантастически скопившимися адскими исчадіями, вошла въ обиходъ его современниковъ.

Бичеваніе Христа. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра. По оригиналу королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

http://clkiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 43. „Мадонна въ розовой бесѣдкѣ“.

Картина Мартина Шонгауера въ церкви св. Мартина, въ Кольмарѣ.

Съ фотографіи издательской фирмы Брукмана, въ Мюнхенѣ.

Способъ, которымъ онъ въ своемъ большомъ листѣ, Несеніе креста Христомъ (Б. 26), передалъ эту потрясающую сцену съ ея огромнымъ шествіемъ, въ хвостѣ котораго идетъ обозъ, сталъ достояніемъ вѣковъ; подобно тому, какъ онъ соединилъ отправленіе крестьянъ на рынокъ (Б. 88) съ пейзажемъ, изображающимъ деревню съ развалинами, такъ и его послѣдователи соединяли сцены изъ народной жизни съ пейзажемъ. Большая серія Страстей Господнихъ (Б. 9—20) показываетъ неистощимую изобрѣтательность и творческую силу мастера въ полномъ блескѣ; палачи Бичеванія, напримѣръ, дѣйствительно, съ остервенѣніемъ набрасываются (см. рис. на стр. 636) на Спасителя. Изъ изображеній Богоматери, Мадонна съ попугаемъ (Б. 29), представленная безъ нимба, свидѣтельствуетъ о всей грубой силѣ его молодости; напротивъ, въ Мадоннѣ во дворѣ (Б. 32 см. рис. рядомъ), съ гладкимъ вѣнчикомъ, видна уже полная утонченность чувства, съ которой онъ въ своемъ зрѣломъ возрастѣ умѣлъ согласовать линіи пейзажнаго фона съ линіями главныхъ фигуръ.

Мадонна во дворѣ. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра въ королевскомъ кабинетѣ гравюръ въ Дрезденѣ.

Въ сохранившихся картинахъ масляными красками особенность и сила Шонгауэра видны не такъ хорошо, какъ въ его гравюрахъ. Одной изъ многихъ настоящихъ жемчужинъ верхне-нѣмецкой живописи XV-го вѣка является драгоцѣнная „Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ“ Шонгауэра 1473 г. въ церкви Св. Мартина въ Кольмарѣ (см. табл. 43), въ натуральную величину. Дѣва Марія, одѣтая вся въ красное, сидитъ на тронѣ съ голенькимъ младенцемъ-Христомъ на рукѣ въ бесѣдкѣ изъ цвѣтущихъ розъ. Одѣтые сплошь въ голубое ангелы держатъ надъ ея головой корону. Удивительное сочетаніе красокъ, съ какимъ написана картина, выдѣляется на просвѣчивающемъ всюду золотомъ фонѣ. Нельзя отрицать, что, именно, здѣсь типы матери и младенца напоминаютъ Рогира ванъ-деръ-Вейдена, способъ письма котораго проявляется также въ старательной моделлировкѣ тѣла сѣрыми тѣнями, но все-таки немыслимо, чтобы Рогиръ сталъ писать на этотъ сюжетъ такимъ образомъ, и все же во всей картинѣ чувствуется верхне-нѣмецкое чувство красокъ и верхне-нѣмецкій замыселъ. Изъ картинъ въ музеѣ Кольмара, приписываемыхъ Шонгауэру, даже створки запрестольнаго образа изъ Изенгейма, въ которыхъ мы снова видимъ золотой фонъ, но на внутреннихъ сторонахъ, можно признать лишь за хорошую работу школы мастера, по которой прошелъ кистью

http://lucl.kiev.ua/

самъ мастеръ. 16 большихъ реалистически выполненныхъ картинъ „Страстей Господнихъ“ на золотомъ фонѣ, въ доминиканской церкви, могутъ быть приписаны Шонгауэру только въ томъ смыслѣ, что онъ сдѣлалъ для нихъ наброски. Изъ меньшихъ картинъ, наконецъ, обозначенныхъ въ различныхъ собраніяхъ именемъ великаго верхне-нѣмецкаго художника, можно отмѣтить Мадоннъ въ Императорской галлереѣ въ Вѣнѣ и въ пинакотекѣ въ Мюнхенѣ, а также радостное по краскамъ Рождество Христово въ берлинской галлереѣ. Нидерландская сущность, здѣсь проглядывающая, также вполнѣ проникнута верхне-нѣмецкимъ пониманіемъ.

Послѣ преждевременной смерти Мартина Шонгауэра, кольмарскую мастерскую получилъ его братъ Людвигъ, достовѣрныя гравюры котораго, однако, рядомъ съ гравюрами его великаго брата кажутся значительно слабѣе. Школу Шонгауэра можно, конечно, прослѣдить не только по многочисленнымъ сохранившимся въ Эльзасѣ и въ прилегающихъ мѣстностяхъ картинамъ, которыя, слѣдуя Буркгардту, можно расположить по группамъ, но и въ отдѣльныхъ листахъ анонимныхъ граверовъ и монограммистовъ, къ работамъ которыхъ примыкаютъ страсбургскія книжныя иллюстраціи. Какъ показалъ Кристеллеръ, Страсбургъ уже съ 1460 г. былъ средоточіемъ нѣмецкаго книгопечатанія, Іоганнъ Грюнингеръ былъ здѣсь крупнымъ издателемъ роскошныхъ книгъ, изъ которыхъ надо отмѣтить „Корабль дураковъ“ („Narrenschiff“) Себастіана Брандта (латинское изданіе 1497 г.), Боэція и Виргилія (1502 г.). На шонгауэровскіе отклики рисунковъ къ „Энеидѣ“ мы часто указывали.

На Среднемъ Рейнѣ изъ слiянiя шонгауэровскаго направленія съ кёльнскими и нидерландскими теченіями возникаетъ туземная, самостоятельно проявляющаяся средне-рейнская школа живописи. Какъ таковая, она получила болѣе опредѣленныя очертанія всего какой-нибудь десятокъ лѣтъ тому назадъ, благодаря изслѣдованіямъ Фридлендера, Флексига, Лерса и главнымъ образомъ Тоде. Раньше ихъ, картины первой половины вѣка, безъ дальнихъ околичностей, относили обыкновенно къ рейнской школѣ, съ которой она развивалась во всякомъ случаѣ параллельно, подобно одновременнымъ верхне-рейнскимъ картинамъ типа „Мадонны въ бесѣдкѣ изъ розъ“ въ золотурнскомъ музеѣ. Франкфуртъ, Ашафенбургъ и Майнцъ слѣдуетъ считать центрами этого искусства, хотя сохранившіяся здѣсь картины еще нельзя связывать съ именами художниковъ XV-го вѣка, извѣстныхъ намъ по архивнымъ даннымъ, какъ во Франкфуртѣ, для котораго такой сводъ сдѣлалъ Гвиннеръ. Ранній стиль золотыхъ фоновъ, постепенно переходящихъ отъ типичнаго идеальнаго къ реалистически-индивидуальному, мы видимъ, напримѣръ, въ „ортенбергскомъ алтарѣ“ дармштадтской галлереи, средняя картина которой изображаетъ святое семейство, и запрестоль-

номъ образѣ городского музея во Франкфуртѣ, съ Распятіемъ въ средней части, большой композиціей со множествомъ фигуръ. Главными произведеніями середины вѣка являются, замѣчательныя своимъ нѣжнымъ скорбнымъ настроеніемъ и своими напоенными свѣтомъ красками при золотомъ фонѣ, двѣ картины Страстей Господнихъ дармштадтской галлереи, къ которымъ примыкаютъ два складня берлинскаго музея. Здѣсь при всемъ стремленіи къ правдивости и естественности, обычно слывущими нидерландскими, выступаетъ то нѣжное чувство, которое отличало Мемлинга, происходившаго также изъ майнцской области. Къ другому, чисто нѣмецкому направленію принадлежитъ одновременный „мастеръ франкфуртскаго Распятія“; эта поразительная картина, находящаяся въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ, снабженная еще золотымъ парчевымъ фономъ, самостоятельно стремится къ переходу отъ стараго къ новому направленію. Но его манера ни верхне-рейнская, ни нижне-рейнская, а именно — средне-рейнская.

Въ послѣдней трети XV-го вѣка выступаетъ затѣмъ въ этихъ мѣстностяхъ великій мастеръ, главное значеніе котораго основывается опять-таки на его сохранившихся гравюрахъ на мѣди. Такъ какъ большая часть изъ его 89 извѣстныхъ листовъ, изданныхъ Лерсомъ, находится въ амстердамскомъ кабинетѣ эстамповъ, его обыкновенно называли „мастеромъ амстердамскаго кабинета“, но, въ виду того, что превосходные рисунки его работы находятся въ изданномъ Эссенвейномъ „средневѣковымъ домостроѣ“ въ замкѣ Вольфеггѣ въ Швабіи, его называютъ теперь, обыкновенно, „мастеромъ домостроя“. Во всякомъ случаѣ, его дѣятельность захватывала послѣднюю четверть пятнадцатаго вѣка и простиралась, вѣроятно, до перваго десятилѣтія XVI вѣка. Его гравюры на мѣди представляютъ прежде всего успѣхъ въ отношеніи техники. Вмѣстѣ съ рѣзцомъ, которымъ проводили контуры и получали самыя темныя тѣни путемъ перекрестныхъ штриховъ, для болѣе нѣжнаго исполненія онъ пользовался уже граненой иглой („такъ называемой холодной иглой“), которой слегка касаются мѣдной пластинки, и, такимъ образомъ, получаютъ рисунокъ; благодаря этому достигаются болѣе тонкіе переходы отъ свѣта къ тѣни и болѣе живописное общее впечатлѣніе. Его гравюры на мѣди также существенно способствовали расширенію области сюжетовъ. Его листы еще болѣе, чѣмъ листы Шонгауэра, изобилуютъ фигурами, выхваченными изъ повседневной жизни, но на ряду съ ними чисто свѣтскіе сюжеты составляютъ почти половину его работы. Какая масса простой наблюдательности выступаетъ передъ нами на листахъ съ борющимися крестьянами, играющими дѣтьми, крестьянами, отправляющимися на рынокъ, надутымъ волынщикомъ, семьей цыганъ, двумя разговаривающими мужчинами и различными любовными сценами. Какъ фантастичны, словно предвѣстники беклиновскихъ мотивовъ, такія его композиціи, какъ „нагая женщина съ дѣтьми верхомъ на оленѣ“, дикій человѣкъ

http://luckiev.ua/

верхомъ на единорогѣ и „Филлида, взнуздывающая Аристотеля“ (см. рис. на этой стр.), какъ глубоко задуманы въ то же время такія картинки, какъ „Юноша и смерть“. Затѣмъ идутъ такія, взятыя какъ бы прямо съ натуры, какъ „Охота на оленя“ и „Сокольничій“, наконецъ, рисунки для гербовъ, изъ которыхъ „Дама со шлемомъ и щитомъ“ принадлежитъ, вообще, къ числу лучшихъ гравюръ. Его короткія фигуры съ большими головами, крѣпкими костями, становятся современемъ стройнѣе, а круглыя юношескія лица, обрамленныя густыми до плечъ волосами, принадлежатъ къ отличительнымъ признакамъ его стиля. Большія ступни, длинные пальцы и тонкія ноги не всегда служатъ украшеніемъ его рисунка. Пейзажи и животныхъ, однако, онъ наблюдалъ во всѣхъ подробностяхъ, и фоны у него, обыкновенно, стильно примыкаютъ къ композиціямъ.

Аристотель и Филлида. Гравюра на мѣди „мастера домостроя“. По изданію Лерса для халькографическаго общества.

Что „мастеръ домостроя“ былъ не только граверомъ, но и художникомъ, можно видѣть по его гравюрамъ: и дѣйствительно, критика стиля признала за произведенія его руки небольшое число сохранившихся картинъ, которыя находятся еще на ступени развитія пейзажно разработанныхъ заднихъ плановъ съ золотымъ фономъ вмѣсто неба. Сюда относится прежде всего тонко исполненный алтарный складень во Фрейбургѣ въ Брейсгау, средняя часть котораго, „Кальварія“, широкая, съ массой фигуръ „картина“, находится въ тамошнемъ музеѣ. Сюда относится замѣчательная картина „Плачъ надъ тѣломъ Христа“, въ дрезденской галлереѣ (см. рис. на стр. 641), отличающаяся стильной мощью своего пейзажа, симметричнымъ расположеніемъ фигуръ, роскошью свѣтлыхъ красокъ и внутреннимъ настроеніемъ. Сюда же относится, несмотря на свое нѣсколько болѣе вялое исполненіе, не безъ помощи учениковъ, серія картинъ 1505 года изъ жизни Дѣвы Маріи, въ майнцской галлереѣ. По крайней мѣрѣ, близко родственны съ ними „Воскресеніе Христово“ на золотомъ фонѣ въ собраніи въ Зигмарингенѣ и согрѣтый внутреннимъ одушевленіемъ и превосходно написанный большой поясной портретъ на черномъ фонѣ жениха и невѣсты въ галлереѣ города Готы. Такія произведенія, какъ зейлигенштадтскій алтарь дармштадт-

ской галлереи и алтарный складень приходской церкви въ С.-Гоарѣ показываютъ, какъ далеко распространилось вліяніе школы мастера.

Если остается подъ сомнѣніемъ, жилъ ли „мастеръ домостроя“ во Франкфуртѣ или въ Майнцѣ, то все же Майнцъ — городъ, въ которомъ было изобрѣтено книгопечатаніе, естественнымъ образомъ остается однимъ изъ прирейнскихъ центровъ художественнаго книгопечатанія. Новые пути прокладывали прежде всего рѣзанные на деревѣ

Оплакиваніе Христа. Картина масляными красками „мастера домостроя“ въ королевской галлереѣ въ Дрезденѣ. По фотографіи Ф. Брукмапа въ Мюнхенѣ.

виды городовъ Эргарта Ревиха, родомъ изъ Утрехта. Они здѣсь появились въ 1486 г. въ книгѣ путешествія Бернта фонъ-Брейденбаха.

На нижнемъ Рейнѣ средоточіемъ живописнаго творчества по прежнему оставался Кёльнъ. Имѣло важное значеніе прежде всего его участіе въ развитіи книжной гравюры на деревѣ. Гравюры на деревѣ роскошной Библіи, появившейся у Генриха Квентеля около 1480 г. и описанной Кауцшемъ, вслѣдствіе ихъ выдающейся образности, повліяли далеко вглубь верхней Германіи, и гравюра на мѣди расцвѣтала въ тѣни хора еще неоконченнаго „вѣчнаго собора“. По крайней мѣрѣ, приводимые Лерсомъ довольно вѣроятные доводы говорятъ въ пользу того, что мастеръ P. W., главными произведеніями котораго являются „Война со швабами“, составленная изъ шести большихъ поперечныхъ

листовъ и снабженная прелестными фигурами ландскнехтовъ, а затѣмъ восхитительная круглая колода картъ (см. рис. на этой стр.), жилъ и работалъ въ Кёльнѣ. Множество сохранившихся станковыхъ картинъ, возникшихъ въ эту эпоху, почти необозримо, но лишь очень небольшая часть ихъ можетъ быть связана съ опредѣленными именами художниковъ, хотя ихъ можно распредѣлить по группамъ, соотвѣтствующимъ одному и тому же мастеру. Имена художниковъ уже сопоставилъ Мерло, а въ изученіи картинъ послѣ Шейблера принимали участіе въ особенности Фирменихъ-Рихарцъ и Альденговенъ. Идеальный стиль школы „мастера Вильгельма“ (см. стр. 425) пустилъ здѣсь такіе прочные корни, что натиску нидерландскаго, а также верхне-нѣмецкаго реализма лишь постепенно удалось провести свои нововведенія. Своеобразный смѣшанный стиль, составленный изъ реалистическихъ и идеалистическихъ элементовъ и доведенный до художественной законченности, господствовавшей въ кёльнской станковой живописи въ продолженіе большей части XV-го вѣка, причемъ все больше изучалось пространство, имѣетъ свою особенную прелесть.

„Rosen-Ober“ круглыхъ картъ мастера P. W. По оригиналу королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

Живо прочувствованное, хотя и написанное на золотомъ фонѣ Распятіе кёльнскаго музея, заказанное ратманомъ Гергардомъ Вассерфасомъ около 1417 г., „покончило“, говоря словами Альденговена, „безповоротно со школой мастера Вильгельма“. Поучительно при этомъ, однако, то, что настоящій новаторъ, Стефанъ Лохнеръ, мастеръ „картины кёльнскаго собора“, прибывшій около 1430 г. въ Кёльнъ, гдѣ онъ умеръ въ 1451 г., былъ родомъ изъ Меерсбурга на Боденскомъ озерѣ, слѣдовательно, былъ верхне-нѣмецкаго происхожденія. Онъ привезъ съ собой въ Кёльнъ болѣе короткія фигуры, болѣе округленныя лица верхненѣмецкаго искусства, но также и реализмъ какого-нибудь Конрада Вица (ср. стр. 631). Здѣсь, однако, онъ научился приспособлять свой стиль къ идеальной плавности линій, которой требовали кёльнцы. Его первой работой здѣсь была, повидимому, замѣчательная, полная верхне-нѣмецкаго реализма, картина Страшнаго Суда, въ кёльнскомъ музеѣ. Въ пышной по краскамъ и чистой по формамъ картинѣ архіепископскаго музея въ Кёльнѣ, изображающей „Мадонну съ фіалкой“ въ натуральную величину, онъ, не переставая быть самимъ собой, искусно вошелъ въ старо-кёльнское русло. Его главное произведеніе въ этомъ направленіи — знаменитый алтарный образъ кёльнскаго собора (см. табл. 44).

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 44. Алтарный складень Стефана Лохнера, въ Кёльнскомъ соборѣ.

написанный имъ около 1440 г. для ратуши. Средняя картина изображаетъ патроновъ Кёльна, трехъ св. царей — волхвовъ. Они стоятъ на колѣняхъ передъ Небесной Царицей, на цвѣтущемъ лугу, выдѣляясь на золотомъ фонѣ. Никакихъ реалистическихъ подробностей нѣтъ. На лѣвой створкѣ Св. Гереонъ, въ видѣ молодого прекраснаго рыцаря, является во главѣ ѳиванскаго легіона; на правой створкѣ Св. Урсула передъ толпой дѣвушекъ, которыя ее сопровождали. На внѣшнихъ сторонахъ створокъ изображено Благовѣщеніе, уже безъ золотого фона. Это одно изъ импонирующихъ произведеній съ фигурами почти въ натуральную величину, при всей идеальности своей монументальной композиціи съ плоскими фонами, и при всей типичности благородныхъ, хотя и круглолицыхъ фигуръ, отмѣчено мощнымъ реализмомъ рисунка и свѣтотѣнью живописи. Въ качествѣ небольшой отдѣльной картины мастера мы назовемъ, затѣмъ, только граціозную „Мадонну въ бесѣдкѣ изъ розъ“ кёльнскаго музея, въ которой нѣмецкій мотивъ еще не смѣшивается, какъ въ большой картинѣ Шонгауэра (ср. стр. 637), съ нидерландскими воспоминаніями. Поучительно также небольшое „Поклоненіе младенцу“, составляющее собственность принцессы Саксенъ-Альтенбургской (см. рис. на этой стр.), такъ какъ пейзажъ съ пастухами и стадами въ полѣ на золотомъ фонѣ вмѣсто неба почти

Поклоненіе младенцу. Картина масляными красками Стефана Лохнера, собственность принцессы Морицъ фонъ Саксенъ-Альтенбургской. По фотогр. I. Нёринга въ Любекѣ.

совпадаетъ съ реально-импрессіонистскимъ направленіемъ, въ которомъ снова проявляется верхне-нѣмецкая натура мастера. На другихъ картинахъ Стефана Лохнера и на многочисленныхъ произведеніяхъ, которыя слѣдуетъ приписать его ученикамъ, послѣдователямъ и болѣе слабымъ соперникамъ, мы не будемъ останавливаться.

Какимъ образомъ, около 1460 г. проявился также въ Кёльнѣ болѣе послѣдовательный реализмъ, на который очевидно имѣли вліяніе нидерландцы, показываетъ прежде всего Распятіе 1458 г. въ кёльнскомъ музеѣ. Черезчуръ плоская моделлировка напоминаетъ здѣсь уже Рогира-ванъ-деръ Вейдена. Съ самостоятельной силой, хотя еще строго и сухо, это направленіе выступаетъ, затѣмъ, передъ нами въ произведеніяхъ мастера „Легенды о Св. Георгіи“ (около 1460 г.) и мастера „Богоматери во славѣ“ (около 1460—80 гг.) кёльнскаго музея. Въ произведеніяхъ послѣдняго мастера, по Альденговену уроженца Люттиха, поселившагося въ Кёльнѣ, нѣкоторые легкомысленно хотѣли видѣть юношескія работы Мемлинга, Въ полномъ развитіи и въ соединеніи съ новымъ чувствомъ стиля это направленіе является въ картинахъ художника, называемаго мастеромъ „Жизни Дѣвы Маріи“ по одному запрестольному образу, семь картинъ котораго принадлежатъ мюнхенской пинакотекѣ, а восьмая находится въ лондонской національной галлереѣ. Онъ, повидимому, работалъ между 1460 и 1490 гг., и своему искусству научился въ самихъ Нидерландахъ, и скорѣе всего подъ руководствомъ Дирка Боутса, котораго онъ напоминаетъ языкомъ своихъ формъ и красокъ, больше чѣмъ самого Рогира, мотивы композицій котораго онъ иногда заимствуетъ. Его свѣжія, самостоятельныя красочныя сочетанія, благодаря золотому фону, къ которому онъ вернулся въ Кёльнѣ, и манера писать парчевыя одежды настоящимъ золотомъ получаютъ замѣчательную декоративность. На ряду съ замкнутыми группами, въ его симметрично скомпанованныхъ картинахъ преобладаютъ параллельно поставленныя отдѣльныя фигуры на фонѣ ясно и просто написаннаго пейзажа, въ которомъ чувствуется просторъ. У его худощавыхъ фигуръ очень живыя и выразительныя головы и костлявыя руки, въ его безхитростно разсказанныхъ картинахъ нашему сердцу говоритъ полная глубокаго чувства жизнь цѣломудренной нѣмецкой души. Къ самымъ раннимъ его произведеніямъ слѣдуетъ отнести поразительнаго „Христа на крестѣ“ въ кёльнскомъ музеѣ. Строгія формы лица напоминаютъ еще здѣсь картины Рогира; вмѣсто нѣмецкаго золотого фона, замѣнившаго небо, здѣсь по нидерландскому образцу надъ холмистымъ, дышащимъ весенней свѣжестью пейзажемъ, высится настоящее голубое небо, свѣтлѣющее книзу. „Жизнь Маріи“, о которой мы говорили, остается главнымъ его произведеніемъ. Въ качествѣ поздняго произведенія его руки мы отмѣтимъ только полный настроенія „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ кёльнскаго музея, въ которомъ типы мастера получаютъ наибольшую самостоятельность, въ сим-

http://luck.kiev.ua/

метріи композиціи проявляется наибольшая внутренняя и внѣшняя уравновѣшенность, а одухотворенность скорбящихъ фигуръ достигаетъ наибольшей пріятности.

Какимъ-то мастеромъ изъ его мастерской исполнена интересная съ бытовой стороны фреска въ С.-Марія въ Капитоліи, въ Кёльнѣ, представляющая органиста въ красной шапочкѣ со своей школой; въ качествѣ хорошаго мастера его мастерской, если не его товарища по обученію у Боутса, заслуживаетъ вниманія „мастеръ ливербергскихъ Страстей“ въ кёльнскомъ музеѣ, типы котораго грубѣе, чѣмъ у мастера жизни Маріи, между тѣмъ какъ впечатлѣніе отъ его красокъ, въ которыхъ играетъ роль сопоставленіе темно-синяго и желтаго, представляется въ общемъ болѣе сильнымъ; въ пейзажѣ его зеленый цвѣтъ на золотомъ фонѣ, замѣнившемъ небо, кажется болѣе вялымъ.

Переходъ къ болѣе широкимъ формамъ XVI-го столѣтія, но все же еще и не къ формамъ возрожденія, обозначаютъ въ Кёльнѣ въ это время пережившіе второе десятилѣтіе XVI-го вѣка мастера „Святого рода“ (приблизительно отъ 1480 до 1520 г.), и „Св. Северина“ (приблизительно отъ 1490 до 1515 г.) и „мастеръ алтаря Св. Ѳомы“, или „Св. Варѳоломея“ (приблизительно отъ 1470 до 1515 г.), въ которомъ Альфредъ фонъ-Вурцбахъ нѣкогда хотѣлъ видѣть ни болѣе, ни менѣе, какъ Шонгауэра. Въ сличеніи произведеній этихъ мастеровъ наибольшія заслуги оказалъ Шейблеръ.

„Мастеръ Святого рода“, которому мы уже приписали прекрасныя расписныя окна въ сѣверномъ боковомъ нефѣ собора (ср. стр. 329), получилъ имя по своему большому позднему произведенію, триптиху кёльнскаго собранія, средняя картина котораго даетъ широко задуманное и роскошное изображеніе Святого рода. Балдахины золотыхъ столбовъ позади главной группы еще готическіе, но въ качествѣ предвѣстниковъ возрожденія въ нихъ уже появляются, какъ въ позднихъ картинахъ Мемлинга (ср. стр. 572), „putti“, декоративные „младенцы“ Италіи. Непосредственное, смѣлое наблюденіе жизни предоставляетъ въ распоряженіе мастера массу дышащихъ жизнью фигуръ, которыя онъ умѣетъ расположить съ выдающимся декоративнымъ умѣньемъ. Онъ любитъ класть сочный розовый цвѣтъ рядомъ со свѣтло-голубымъ. Золотой фонъ уступаетъ постепенно мѣсто естественному небу, причемъ золотыя парчевыя занавѣси, заполняющія задній планъ, образуютъ къ нему переходъ. Большой алтарь съ Распятіемъ изъ Рихтериха, въ брюссельскомъ музеѣ, показываетъ его въ обладаніи своей наивысшей силой, а полное развитіе ея предстаетъ предъ нами въ празднично-веселомъ и все же внутренне-серьезномъ великолѣпномъ алтарѣ Св. Севастіана въ кёльнскомъ музеѣ.

Мастеръ Св. Северина получилъ свое имя по церкви св. Северина въ Кёльнѣ, которая не только обладаетъ огромной картиной Распятія на стеклѣ его работы, но въ ризницѣ которой находятся двѣ стиль-

http://lucl.kiev.ua/

ныя доски съ изображеніями святыхъ его работы и, кромѣ того, 20 большихъ, написанныхъ на полотнѣ стѣнныхъ картинъ съ изображеніями изъ жизни Св. Северинг, которыя, впрочемъ, могутъ считаться только работами его мастерской. Отличительными признаками его картинъ служатъ узкія, продолговатыя лица со старообразными, но выразительными чертами, и частію красноватыми, частью желтоватыми тонами тѣла, богатые, пестрые, но гармонично соединенные цвѣта одеждъ и извѣстная свобода въ языкѣ формъ, обозначающая переходъ къ XVI-му вѣку. Золотой фонъ и пейзажное небо, однако, еще чередуются въ его заднихъ планахъ. Между

Поклоненіе волхвовъ. Картина масляными красками „мастера Св. Северина“ въ кёльнскомъ музеѣ. По фотографіи Нёринга въ Любекѣ.

тѣмъ, какъ, напримѣръ, его „Страшный Судъ“ въ кёльнскомъ музеѣ имѣетъ надъ сѣроватокоричневымъ пейзажемъ настоящее небо, заволоченное черными тучами, въ „Поклоненіи волхвовъ“ того же собранія (см. рис. на этой стр.) сдѣланъ еще золотой фонъ, а въ картинѣ „Христосъ передъ Пилатомъ“ также видимъ хорошо переданный перспективный видъ въ глубину изъ пространства передняго плана. Въ собраніи Вебера въ Гамбургѣ находится типичный триптихъ его работы, средняя картина котораго представляетъ Распятіе. Трудно допустить, какъ полагаетъ Альденговенъ, что по рожденію и воспитанію онъ былъ голландцемъ, лейденцемъ. Во всякомъ случаѣ, въ Кёльнѣ онъ сдѣлался кёльнцемъ.

Наконецъ, сюда относится мастеръ алтаря Св. Ѳомы, какъ я его назвалъ въ „Исторіи живописи“ по его главному произведенію въ кёльнскомъ музеѣ, или „Св. Варѳоломея“, какъ онъ теперь всюду называется по произведенію въ мюнхенской пинакотекѣ. Повидимому, изъ

южной Германіи онъ переселился въ Кёльнъ. Его зависимость отъ Шонгауэра въ особенности ясно показываетъ его раннее „Поклоненіе волхвовъ“ въ галлереѣ въ Зигмарингенѣ. Въ Кёльнѣ онъ выработалъ, однако, свой собственный, легко распознаваемый стиль, довольно часто впадающій въ напыщенную манерность. Обнаженныя части тѣла въ его фигурахъ превосходны по моделлировкѣ, ихъ угловатыя, часто плоскія лица и ихъ костлявыя, тонкія руки выразительно отражаютъ ихъ внутреннюю жизнь. Движенія его фигуръ также довольно угловаты, а драпировки, свойственныя спокойнымъ положеніямъ, ложатся широкими складками, безпорядочно и безпокойно. Но совершенно своеобразны его изысканные красочные аккорды съ холоднымъ свѣтомъ. Чтобы усилить ихъ блескъ, онъ въ своихъ среднихъ алтарныхъ картинахъ удерживаетъ золотой фонъ, между тѣмъ какъ пейзажные фоны боковыхъ картинъ полны фантазіи и жизни. Кромѣ кёльнскаго алтаря Св. Ѳомы, средняя картина котораго изображаетъ апостола Ѳому, вкладывающаго свои пальцы въ открытую рану ребра Спасителя, и мюнхенскаго алтаря Св. Варѳоломея, средняя картина котораго представляетъ съ монументальнымъ спокойствіемъ апостола Варѳоломея между Св. Агнесой и Св. Цециліей, въ качествѣ главныхъ произведеній его работы слѣдуетъ назвать еще большой алтарь съ „Распятіемъ“ и небольшую Мадонну кёльнскаго музея, створки со святыми въ майнцской и въ лондонской національной галлереяхъ, въ особенности же изумительно патетическое „Снятіе со креста“ въ Луврѣ. Но даже это позднее произведеніе мастера обставлено и обрамлено вполнѣ въ „готическомъ“ духѣ XV-го столѣтія.

2. Искусство XV-го столѣтія на внѣ-рейнскомъ югѣ Германіи.

А. Южно-нѣмецкое и австрійское зодчество XV-го столѣтія.

Обращаясь отъ Рейна къ области Дуная и округляя послѣднюю въ нашихъ цѣляхъ по нынѣшнимъ границамъ государствъ, мы оказываемся на огромной территоріи, охватывающей Вюртембергъ, Баварію и Австро-Венгрію. Если уже въ XIV-мъ вѣкѣ искусство всей этой области играло одну изъ главныхъ ролей въ художественномъ развитіи Германіи, то въ XV-мъ вѣкѣ, по крайней мѣрѣ, въ архитектурѣ и скульптурѣ, оно все рѣшительнѣе становилось во главѣ движенія.

Ульмъ, главный городъ на Дунаѣ, взялъ на себя руководящую роль въ нѣмецкомъ зодчествѣ XV-го вѣка, не только потому, что величайшій нѣмецкій строитель того времени, упомянутый уже Ульрихъ изъ Энзингена (ср. стр. 621 и 622), былъ родомъ изъ Ульма, но также и потому, что въ стѣнахъ древней швабской столицы возникла величайшая нѣмецкая церковь этого вѣка. Мы уже знаемъ (ср. стр. 432), что приходская церковь Ульма, обыкновенно называемая соборомъ (Münster), была заложена еще въ послѣдней четверти XIV-го столѣтія; но лишь

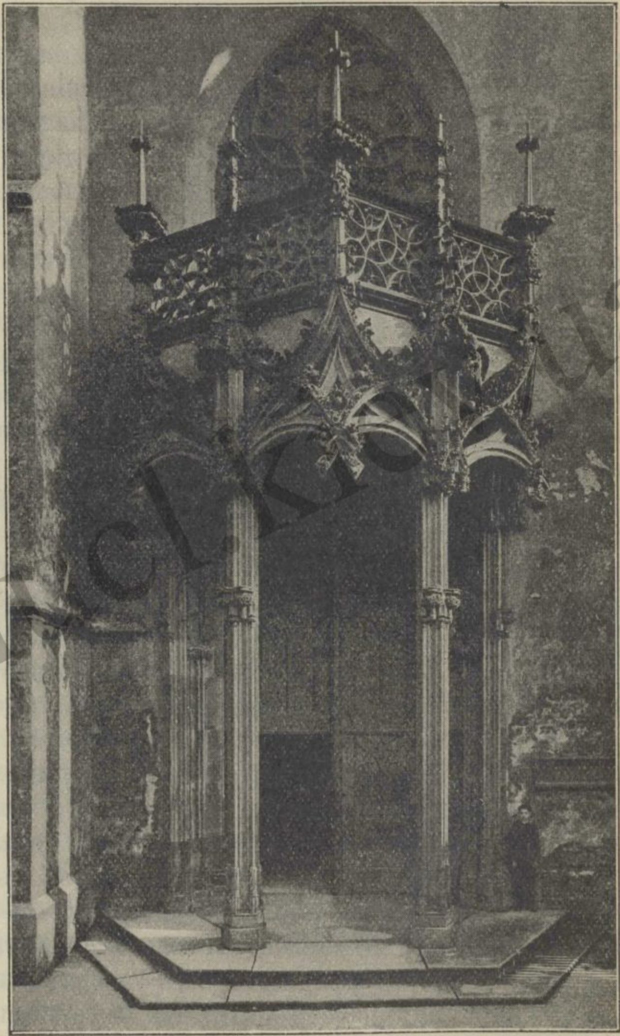
послѣ того, какъ въ 1392 г. Ульрихъ изъ Энзингена взялъ въ свои руки ея постройку по своему плану, она могуче вознеслась вверхъ. Преемниками Ульриха Энзингера были его зять Каспаръ Кунъ и его сынъ Маттіасъ Энзингеръ (ср. стр. 621). Подъ ихъ руководствомъ церковь эта получила видъ пятинефной базилики безъ трансепта, но съ вытянутымъ, длиннымъ хоромъ, который заканчивается полу-десятиугольникомъ. Грузные столбы отдѣляютъ средній нефъ отъ законченныхъ только послѣ 1500 г. боковыхъ нефовъ, а эти послѣдніе покрыты сѣтчатыми сводами, и отдѣляются другъ отъ друга стройными круглыми столбами (см. рис. рядомъ). Съ наружной стороны система контрфорсовъ уже упрощена, рядомъ съ восточнымъ хоромъ возвышаются двѣ не очень высокія остроконечныя башни; западный фасадъ надъ легкимъ притворомъ украшенъ самой высокой изъ всѣхъ церковныхъ башенъ, въ высшей степени богато расчлененной и насквозь пронизанной окнами съ мысками и рыбьими пузырями.

Система ульмскаго собора. По Г. Дегіо.

Изящный съ роскошной ажурной рѣзьбой шпицъ ея былъ, впрочемъ, исполненъ лишь 400 лѣтъ спустя по сохранившимся проэктамъ Матвѣя Беблингера. И въ ульмскомъ соборѣ строгая критика видитъ прозаичность, манерность и чрезмѣрную сложность, но подъ его огромными сводами мы получаемъ возвышенныя и живописныя впечатлѣнія.

Останавливаясь прежде всего на Швабіи, мы встрѣчаемъ здѣсь въ церкви Св. Ульриха въ Аугсбургѣ (1467—99 гг.), великолѣпномъ твореніи Буркгарда Энгельбергера, крестообразную базилику еще древняго типа, но съ формами позднѣйшей готики (см. рис. на стр. 649), а затѣмъ

прежде всего рядъ церквей зальной системы, которыя частью, подобно церкви Св. Михаила въ швабскомъ Гмюндѣ и церквамъ Св. Георгія въ Нёрдлингенѣ и Динкельсбюлѣ, примыкаютъ своими зальными хорами къ церкви Св. Креста въ Гмюндѣ (ср. стр. 431), частью же, подобно собору въ Штуттгартѣ и знаменитой церкви Богоматери въ Эсслингенѣ, остаются вѣрными прежней формѣ хора. Церковь Богоматери въ Эсслингенѣ, между строителями которой мы снова встрѣчаемъ Энзингеровъ и Бёблингеровъ, производитъ впечатлѣніе прекраснаго зданія снаружи и внутри. На долю Матвѣя Бёблингера выпадаетъ значительная доля участія въ проэктѣ ея великолѣпной башни. Ея каменный шпицъ, прорѣзанный сквозными украшеніями въ видѣ рыбьихъ пузырей и трилистниковъ, расчлененный изящной горизонтальной галлереей, принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ въ мірѣ.



Порталъ ц. Св. Ульриха въ Аугсбургѣ. По фотографіи Фр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

Во Франконіи, напримѣръ, городская церковь въ Швабахѣ, простая церковь зальной системы, поддерживаемая круглыми столбами съ темнымъ сильно повышеннымъ среднимъ нефомъ, — новая постройка XV-го вѣка. Изъ болѣе древнихъ церквей Нюрнберга церковь Св. Зебальда получила теперь свои башенные шпицы, церковь Св. Лаврентія благодаря трудамъ Конрада Рорітцера и его сына Матвѣя получила свой прекрасный зальный хоръ по образцу Гмюнда. Въ немъ надъ вѣнцомъ часовенъ, имѣющихъ видъ плоскихъ нишъ между вдвинутыми внутрь контрфорсами, помѣщается богато украшенная галлерея эмпоровъ.

Рорицеры, родомъ изъ Регенсбурга, приводятъ насъ въ Баварію. Въ самомъ Регенсбургѣ они были заняты постройкой западнаго фасада собора (ср. стр. 430) въ богатыхъ кудреватыхъ формахъ поздней готики. Матвѣй Рорицеръ, пріобрѣвшій своимъ сочиненіемъ „О преимуществахъ фіаловъ“ имя писателя по вопросамъ архитектуры, появляется также въ 1473 г. въ Мюнхенѣ, чтобы подать свой голосъ относительно постройки церкви Богоматери. Построенная между 1468 и 1488 гг., эта церковь представляетъ бѣдное украшеніями, но большихъ размѣровъ кирпичное зданіе, пятинефная церковь зальной системы, безъ трансепта, но снабженная хоровымъ обходомъ и двумя западными башнями. Ея вдвинутые внутрь контрфорсы и по продольнымъ сторонамъ обратились въ ряды часовенъ необычайной вышины. На ихъ восьмисторонних столбахъ безъ капителей покоятся служебныя колонны, которыя развѣтвляются въ богатые сѣтчатые своды. Строгая, но свѣтлая церковь типична для баварскаго кирпичнаго стиля XV-го столѣтія. Устроенныя подобнымъ же образомъ, но снабженныя однонефнымъ хоромъ кирпичныя церкви въ Ландсгутѣ обшиты украшеніями изъ облицовочнаго камня и отличаются особенно стройными пропорціями. Главный мастеръ здѣсь — Гансъ изъ Бурккгаузена, впервые упоминаемый въ 1389 г. и умершій въ 1432 г. Церкви XV столѣтія Св. Мартина, Св. Іодокуса и Св. Духа — главныя въ Ландсгутѣ. Церковь Св. Мартина, огромная, но не особенно изящно расчлененная башня которой была закончена около 1500 г., покоится на необыкновенно тонкихъ и высокихъ восьмиугольныхъ столбахъ. Врядъ ли когда-нибудь такое большое и такое высокое пространство было заключено въ столь незначительныя массы стѣнъ при столь маломъ числѣ столбовъ, какъ здѣсь. Свой отзывъ объ этомъ залитомъ свѣтомъ зданіи можно выразить вмѣстѣ съ Фр. Гаакомъ такимъ образомъ: „слишкомъ много эксперимента, слишкомъ мало художественнаго чувства“; мы можемъ, однако, признать, что чувство побѣды силы надъ матеріей, охватывающее входящаго, стоитъ недалеко отъ художественнаго.

Въ Ингольштадтѣ сюда примыкаетъ въ качествѣ зданія не чисто зальной системы церковь Богоматери (1425—1525 гг.), со сводами капеллъ хора, представляющими снова двойную сѣть (стр. 622), нижнія висящія части которой переходятъ уже здѣсь въ свободныя растительныя образованія (рис. на стр. 651). Къ богатѣйшимъ созданіямъ поздне-готическаго украшеннаго стиля принадлежитъ затѣмъ также клуатръ собора въ Эйхштеттѣ. Его витыя колонны, украшенныя вѣтвями и листьями, изъ которыхъ одна носитъ дату 1489 г., почти уже нельзя назвать готическими, но онѣ еще не вполнѣ принадлежатъ къ стилю возрожденія. Это самостоятельное искусство XV-го вѣка.

Въ Австріи и Богеміи въ XV-мъ вѣкѣ продолжались работы надъ многими старыми роскошными зданіями. Все выше и стройнѣе подымалась въ Вѣнѣ вплоть до 1433 г. единственная въ своемъ вели-

http://luck.kiev.ua/

колѣпіи башня собора Св. Стефана (ср. стр. 430—31), все могучѣе развертывалась вплоть до конца вѣка система контрфорсовъ церкви Св. Варвары въ Куттенбергѣ, все изящнѣе вырастала церковь Тейна въ Прагѣ, живописныя четыреугольныя башни которой были закончены лишь въ 1511 г., при содѣйствіи короля Подибрада. Нѣсколько замѣчательныхъ новыхъ построекъ произведено было въ Тиролѣ, по дорогѣ черезъ Бреннеръ, художественныя произведенія которой послѣдовательно изучилъ Б. Риль. Здѣсь уже съ давнихъ поръ были небольшія двухнефныя церкви, только съ однимъ рядомъ столбовъ по длинѣ оси. Изъ нихъ развилась теперь такая оригинальная постройка, какъ приходская церковь въ Швацѣ (1460—65 гг.), четырехнефная церковь зальной системы, средній рядъ колоннъ которой раздѣляетъ на двѣ половины даже хоръ. Какъ разъ въ исторіи архитектуры противное здравому смыслу привлекаетъ иногда новизной.

Сѣть свода одной изъ капеллъ въ ц. Богоматери въ Ингольштадтѣ. По І. Зикгарту.

Вполнѣ понятно, что XV-й вѣкъ во всей южной Германіи видѣлъ также, какъ на родной почвѣ возникали многочисленныя свѣтскія зданія: дворцы и замки, ратуши, таможни и хлѣбные амбары, городскія стѣны съ башнями и воротами, жилые дома изъ камня или перегородчатой постройки съ кирпичами. Сохранившіяся зданія этого рода принадлежатъ, однако, большею частію къ постройкамъ для практическихъ цѣлей, и, соотвѣтственно реализму того времени, въ художественномъ отношеніи, обыкновенно, очень бѣдны. Въ Нюрнбергѣ въ художественномъ отношеніи выше всего стоятъ довольно богато украшенные фронтоны, выступающіе впередъ „фонари“ (Chorlein) или порталы жилыхъ домовъ, а къ концу вѣка также полуоткрытыя башни для витыхъ лѣстницъ и ажурныя галлереи пламенѣющаго стиля во дворахъ, какъ ихъ дѣлалъ Гансъ Бегеймъ старшій, послѣдній готикъ гордаго имперскаго города. Въ Аугсбургѣ отъ дома Фуггеровъ XV-го столѣтія, поздне-готическаго двойного дома Ульриха и Георга Фуггеровъ, подготовлявшихъ міровое могущество ихъ торговаго дома, сохранился, собственно говоря, только красивый поздне-готическій плоскій фронтонъ на Анненштрассе. Въ Инсбрукѣ интересные каменные балконы на знаменитомъ домѣ съ „золотой крышей“, построенномъ въ 1425 г. герцогомъ

Фридрихомъ, которые сообщаютъ зданію его прелесть, возникли только въ 1500 г. Въ Краковѣ Коллегія Ягеллоновъ („Collegium Jagellonicum"), университетское зданіе Казиміра Великаго, представляетъ собою простое готическое зданіе этого времени; его актовый залъ (aula) обозначенъ обращеннымъ на улицу „фонаремъ". Важнѣйшій сохранившійся южнонѣмецкій княжескій дворцовый залъ мы находимъ въ Прагѣ. Это залъ Владислава въ королевскомъ замкѣ въ Градчинѣ (съ 1484 г. до 1502 г.). При его длинѣ въ 68 метровъ, ширинѣ въ 19 метровъ и высотѣ 13 метровъ, это произведеніе Бенедикта Рида изъ Пфистинга, въ южной Австріи, принадлежитъ къ производящимъ наиболѣе сильное впечатлѣніе заламъ міра. Большія окна въ видѣ двойного креста по обѣимъ продольнымъ стѣнамъ и пилястры, отъ которыхъ подымаются богато развѣтвленные сѣтчатые своды, говорятъ языкомъ формъ поздней готики, къ лебединымъ пѣснямъ которой принадлежитъ огромная постройка.

B. Южно-германская и австрійская скульптура XV-го вѣка.

Въ развитіи стиля XV-го вѣка въ южной Германіи скульптура, вообще, шла впереди живописи. Скульптура, поскольку она не была на крайнемъ югѣ при переходѣ къ XVI-му вѣку захвачена итальянскими теченіями, именно, здѣсь сохранила свою національную самостоятельность и свои особенности. Ея обрамленія, не считая рѣдкихъ отдѣльныхъ исключеній, и здѣсь вплоть до конца вѣка оставались еще готическими. Исходныя точки движенія XV-го вѣка лежали, однако, въ Швабіи, а мѣста его расцвѣта и конецъ — во Франконіи.

Монументальная каменная скульптура Швабіи уже въ притворѣ ульмскаго собора являетъ нашимъ глазамъ болѣе чѣмъ двухвѣковое развитіе. Утонченные, полные жизни рельефы изъ исторіи мірозданія въ люнетѣ главной двери, которые, какъ показалъ Гасслеръ, взяты изъ болѣе ранней сломанной приходской церкви, относятся самое позднее къ XIV-му столѣтію. Нѣсколько изнѣженное изображеніе Христа 1529 г. на среднемъ столбѣ главной двери представляетъ уже переходъ ко времени возрожденія. Прочія, частью также отличныя фигуры святыхъ на консоляхъ и подъ балдахинами снаружи и внутри притвора, а также въ арочныхъ углубленіяхъ главнаго портала относятся или относились ко всѣмъ ступенямъ развитія XV-го вѣка, такъ какъ фигуры внутри притвора частью замѣнены современными копіями. Къ XV-му вѣку относится происхожденіе покрытыхъ хорошо реставрированной раскраской рельефовъ люнетовъ, и статуй святыхъ на наружной сторонѣ церкви Св. Креста въ Гмюндѣ, которую Бодэ называетъ „настоящей пластической книгой съ картинами христіанскаго ученія о спасеніи". Къ расцвѣту эпохи относится происхожденіе превосходныхъ рельефовъ въ аркахъ порталовъ церкви Богоматери въ Эсслингенѣ, еще идеализированный Св. Георгій на западномъ порталѣ, реалистическія картины изъ жизни Дѣвы Маріи надъ юговосточной дверью и уже неуравновѣ-

http://luck.kiev.ua/

шенный, безпокойный Страшный Судъ надъ югозападной дверью. Но наиболѣе блестяще выступаетъ передъ нами стиль XV-го столѣтія въ скульптурахъ собора въ Штуттгартѣ. Несеніе Креста и Воскресеніе въ люнетѣ портала башни принадлежатъ къ наиболѣе сильнымъ и жизненнымъ созданіямъ швабской школы; поставленные только въ 1494 г. апостолы надъ порталомъ отличаются мастерскимъ пониманіемъ формы при спокойномъ достоинствѣ замысла; Кальварія въ 1501 г., установленная снаружи на церкви Св. Леонарда въ Штуттгартѣ, показываетъ, однако, съ какимъ чувствомъ мѣры заканчивается здѣсь этотъ стиль швабской каменной скульптуры, какъ въ отношеніи внѣшняго, такъ и глубокаго внутренняго движенія, найденнаго, несмотря на черезчуръ сложныя складки одеждъ.

Швабскую надгробную пластику XV-го столѣтія, наоборотъ, лучше всего можно прослѣдить въ часовняхъ хора аугсбургскаго собора, гробницы и памятники котораго систематически обработалъ Іозефи. Въ этихъ произведеніяхъ, лишь отчасти, впрочемъ, выдающихся въ художественномъ отношеніи, въ особенности послѣдовательно развертывается передъ нами полнота развитія стиля отъ высокой идеализаціи лицъ и спокойствія ровныхъ складокъ къ величавой пластической уравновѣшенности, путемъ замѣчательно рѣзкаго портретнаго сходства, чрезвычайной разработки частностей и крайне безпокойныхъ и изломанныхъ драпировокъ, здѣсь, именно, при переходѣ къ XVI столѣтію установившейся безъ итальянскаго содѣйствія, происходя изъ природнаго швабскаго чувства красоты, которое въ различное время бывало болѣе или менѣе активнымъ. Этапами этого развитія являются, напримѣръ, надгробный памятникъ супружеской четы Гирнъ 1425 г., надгробіе Конрада фонъ-Миннвица 1442 г., страшное изображеніе умирающаго кардинала Петра Шаумбургскаго (ум. въ 1469 г.) и величественная гробница епископа Іоганна фонъ-Верденберга (ум. въ 1486 г.), конечную цѣль показываетъ изсѣченный изъ камня около 1505 г. *Гансомъ Бейрлинсомъ* памятникъ епископа Фридриха фонъ-Цоллерна. Въ замѣчательно живописномъ и въ то же время плоскомъ рельефѣ здѣсь, въ готической залѣ, изображено Распятіе Спасителя съ молящимся на колѣняхъ жертвователемъ и его патрономъ Св. Андреемъ. Всѣ части тѣла здѣсь превосходно поняты, и только въ „готическихъ“ изломахъ складокъ XV-го вѣка слабо слышатся отзвуки прежняго времени. Но изумительно тихое и все-таки глубокое чувство проникаетъ это произведеніе.

Чтобы познакомиться съ разносторонними *швабскими художниками* XV-го столѣтія, вернемся прежде всего въ Ульмъ. Въ качествѣ ульмскаго гражданина выступаетъ здѣсь въ 1427 г. родившійся около 1400 г. въ Рейхенгафенѣ (южная Швабія) и умершій около 1467 г. въ Ульмѣ скульпторъ *Гансъ Мульчеръ*, съ которымъ насъ ближе познакомили Реберъ, Шмарсовъ и Фридлендеръ. Все швабское искусство первой половины XV-го вѣка олицетворяется въ этомъ мастерѣ, не

только ваятелѣ и рѣщикѣ по дереву, но также и живописцѣ. Вполнѣ сохранился, хотя и по частямъ, большой рѣзной алтарь со створками, покрытыми живописью, изданный художественно-историческимъ обществомъ фотографическихъ воспроизведеній, исполненный Мульчеромъ въ 1456—59 гг. для приходской церкви въ Штерцингѣ въ Тиролѣ. На главномъ алтарѣ этой церкви стоитъ теперь только Богоматерь съ младенцемъ на лѣвой рукѣ (см. рис. на этой стр.). Четыре боковыя женскія фигуры святыхъ и бюсты на цоколѣ Спасителя и апостоловъ находятся теперь въ церкви Св. Магдалины, а святые Георгій и Флоріанъ — въ госпитальной церкви въ Штерцингѣ. Всѣ эти фигуры отличаются хорошими пропорціями и благородными, открытыми, выразительными лицами. Въ ихъ позахъ есть еще слѣды готической изогнутости, въ ихъ одеждахъ еще нѣтъ скомканныхъ складокъ деревянной скульптуры XV-го столѣтія. По этимъ фигурамъ видно, что ихъ мастеръ происходитъ отъ скульпторовъ по камню.

Мадонна. Деревянная статуя Ганса Мульчера въ приходской церкви въ Штерцингѣ. По изданію художественно-историческаго общества обнародованія фотогр. (IV, табл. 13).

Великій ульмскій скульпторъ и рѣзчикъ второй половины XV-го столѣтія былъ Іоргъ Сирлинъ старшій (ум. около 1491 г.). Похожая на церковную башню каменная служебная дарохранительница 1467 г. въ соборѣ въ Ульмѣ можетъ быть приписываема ему, но непосредственныхъ данныхъ мы не имѣемъ. Его главное произведеніе въ области каменной скульптуры это такъ называемый „садокъ“ (Fisch Kasten) передъ ратушей, готическій фонтанъ 1482 г., украшенный тремя гибкими юношескими фигурами рыцарей. Выше его, однако, стоятъ главныя работы скульптурной рѣзьбы по дереву ульмскаго собора: тройное сидѣнье впереди по срединѣ хора, покрытое высокимъ готическимъ балдахиномъ и великолѣпныя сидѣнія хора по длиннымъ его сторонамъ. Подъ балдахиномъ, увѣнчивающимъ тройное сидѣнье (1468 г.), стоитъ прекрасная, чистая по формамъ статуя Спасителя; скульптурныя украшенія нижнихъ частей тройного сидѣнья соотвѣтствуютъ украшеніямъ сидѣній хора (см. рис. на стр. 655), которыя сплошь украшены жизненно рѣзаными бюстами, женскими на южной сторонѣ, мужскими на сѣверной сторонѣ. Бюсты на ручкахъ сидѣній представляютъ мудрецовъ и сивиллъ языческаго міра, между ними, въ особенности живо, самого мастера и его жену; бюсты въ нишахъ изображаютъ просвѣщенныхъ Богомъ мужей и женъ Ветхаго Завѣта; бюсты въ поляхъ фронтоновъ изображаютъ мужскихъ и женскихъ святыхъ

Новаго Завѣта. Изящная правдивость и спокойная душевная сосредоточенность присоединяютъ эти серіи бюстовъ къ самымъ выдающимся созданіямъ нѣмецкаго искусства.

Іоргъ Сирлинъ младшій, которому принадлежатъ сидѣнья хора (1493 г.) и тройное сидѣнье (1496 г.) въ церкви бенедиктинцевъ въ Блаубейренѣ, а также чрезвычайно богатая крышка каѳедры въ Ульмѣ, пошелъ по стопамъ своего отца. Ни въ коемъ случаѣ нельзя отвергать того, что онъ также былъ творцомъ знаменитаго рѣзного алтаря (1494—96 гг.) церкви въ Блаубейренѣ, блещущаго гармоничной раскраской и позолотой. Подобно всѣмъ швабскимъ рѣзнымъ алтарямъ, въ этомъ эффектномъ произведеніи искусства, въ среднемъ кивотѣ, мы видимъ отдѣльныя фигуры святыхъ; середину занимаетъ здѣсь стоящая на полумѣсяцѣ Богоматерь; внутреннія стороны внутреннихъ створокъ представляютъ рельефныя изображенія Поклоненія волхвовъ и Поклоненія пастырей, остальныя части створокъ украшены живописью. Фигуры величественны, но все еще по готически изогнуты; головы обработаны жизненно и съ достоинствомъ, но нѣсколько изнѣженно и слащаво по вы-

Часть хорового сѣдалища ульмскаго собора Іорга Сирлина старшаго. По Р. Борману и Р. Гролю.

раженію; драпировки расположены полно и роскошно, но все же не безъ угловатой изломанности своего времени.

На ряду съ этимъ типичнымъ швабскимъ алтаремъ сюда относятся также нѣсколько алтарей, заказанныхъ извѣстнымъ швабскимъ живописцамъ, но, очевидно, исполненныхъ чужими руками. Сюда относится прежде всего тяжелое по композиціи произведеніе — законченный въ 1469 г. алтарный кивотъ ульмскаго цехового старшины Ганса Шюлейна въ соборѣ въ Тифенброннѣ. Къ нимъ примыкаютъ также нѣсколько алтарей изъ мастерской нёрдлигенскаго живописца Фридриха Герлина, которому Гаакъ посвятилъ подробное изслѣдованіе. Особенно замѣчательно по силѣ натурализма деревянное рѣзное Распятіе въ большомъ алтарѣ Герлина 1466 г. въ церкви св. Іакова въ Ротенбургѣ, его родномъ городѣ. Прекрасна Богоматерь посреди четырехъ святыхъ его алтаря 1472 г. въ Бопфингенѣ; но въ этихъ скульптурныхъ произведеніяхъ ничто не напоминаетъ стиля картинъ мастера, а мощное деревянное изваяніе Христа между четырьмя святыми въ главномъ алтарѣ соборной церкви въ Нёрдлингенѣ не имѣетъ ничего общаго съ картинами створокъ 1462 года. Оно, очевидно, позднѣе ихъ и обозначаетъ переходъ отъ средневѣковой скульптуры Швабіи къ скульптурѣ въ духѣ новаго времени.

Въ Баваріи, скульптуру которой изучилъ Б. Риль, въ архивахъ повсюду были отрыты многочисленныя имена мастеровъ XV-го вѣка, кое-гдѣ приведенныя въ связь съ извѣстными скульптурными произведеніями, но ни одинъ изъ мастеровъ, равно какъ немногія изъ этихъ скульптурныхъ произведеній, настолько опредѣленно не подымаются надъ уровнемъ ремесла въ область искусства, чтобы могли насъ здѣсь интересовать. Оставляя въ сторонѣ исключенія, баварская скульптура въ первой половинѣ этой эпохи была еще груба и шаблонна, а во второй ея половинѣ отличалась мелочностью и изнѣженностью, впрочемъ, при сильно выраженномъ натурализмѣ и самостоятельномъ замыслѣ.

Въ области монументальной церковной скульптуры эта эпоха осыпала соборъ въ Регенсбургѣ множествомъ каменныхъ скульптуръ, изъ которыхъ, по крайней мѣрѣ, скульптуры западнаго портала (Успеніе и Коронованіе Дѣвы Маріи въ люнетѣ) представляютъ слишкомъ укороченныя и непропорціонально толстыя фигуры, слишкомъ надутыя и неправдоподобно задрапированныя, чтобы производить художественное впечатлѣніе, но она же украсила, напримѣръ, церковь Богоматери въ Ингольштадтѣ болѣе сносными произведеніями. Въ Регенсбургѣ, Эйхштеттѣ, Ландсгутѣ, Фрейзингѣ, Штраубингѣ и Мюнхенѣ она оставила также много каменныхъ надгробныхъ памятниковъ, монументовъ и надгробныхъ плитъ. Изъ первой половины столѣтія слѣдуетъ отмѣтить надгробный памятникъ аббата Іоганна Ципфлера 1417 г., въ церкви цистерціанцевъ въ Рейхенгаслахѣ, совершенно уже портретнаго типа, но

еще со спокойно падающими складками; въ церкви св. Мартина въ Ландсгутѣ производящій сильное впечатлѣніе, чрезвычайно правдивый надгробный бюстъ зодчаго Ганса изъ Буркгаузена 1432 г.; въ мюнхенскомъ національномъ музеѣ превосходно сдѣланный проэктъ памятника Людвига Бородатаго въ Ингольштадтѣ, изображающій Людвига стоящимъ въ молитвѣ на колѣняхъ передъ Святой Троицей. Вмѣстѣ съ Рилемъ мы относимъ это выдающееся произведеніе ко времени около 1435 г. Изъ второй половины вѣка происходитъ, напримѣръ, живо, съ достоинствомъ и стильно высѣченная изъ краснаго мрамора надгробная плита императора Людвига Баварскаго на пьедесталѣ большого памятника этого монарха, въ церкви Богородицы въ Мюнхенѣ, поставленнаго 150 лѣтъ спустя.

Отъ каменной скульптуры не отстаетъ баварская деревянная скульптура, которую можно лучше всего изучить въ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ. Но здѣсь, собственно, алтари, частью привозные изъ другихъ странъ, не играютъ такой роли, какъ отдѣльныя статуи Богоматери и святыхъ. Перемѣну въ стилѣ, происшедшую между 1400 г. и 1450 г., показываетъ, напримѣръ, болѣе поздняя статуя Дѣвы Маріи въ Тальгаузенѣ въ сравненіи съ болѣе ранней въ Обервиттельсбахѣ, но обѣ своеобразно держатъ голаго ребенка, очень подвижнаго, во вновь придуманной позѣ, обѣими руками, какъ будто укачивая его. Самыя выдающіяся произведенія рѣзьбы по дереву второй половины столѣтія здѣсь статуи Страждущаго Христа между Дѣвой Маріей и ап. Іоанномъ и двѣнадцати апостоловъ въ монастырской церкви въ Блутенбургѣ близъ Мюнхена. Величественныя и стильныя по своимъ позамъ, драпировкамъ, онѣ высоко подымаются надъ среднимъ баварскимъ искусствомъ этого времени, хотя онѣ и баварскаго происхожденія.

Въ области нынѣшней австрійско-венгерской монархіи скульптура XV-го столѣтія также шла по знакомымъ намъ теперь путямъ. Здѣсь также нигдѣ нѣтъ недостатка въ произведеніяхъ каменной скульптуры и рѣзьбы по дереву. Въ болѣе отдаленные пункты привлекались преимущественно художники и художественныя произведенія изъ другихъ областей Германіи. Краковъ, какъ городъ польскихъ королей, въ художественномъ отношеніи представляется почти сколкомъ съ Нюрнберга, а Вѣна, городъ нѣмецкихъ императоровъ, давала работу нѣмецкимъ мастерамъ различнаго происхожденія. Императоръ Фридрихъ III призвалъ 1467 г. въ Вѣну скульптора Николая Лерха, работавшаго также въ Констанцѣ и Страсбургѣ, и поручилъ ему здѣсь рядъ важныхъ работъ. Мы полагали, что Лерхъ былъ родомъ изъ Лейдена, но, какъ показалъ Карлъ Симонъ, это, по меньшей мѣрѣ, сомнительно. Повидимому, онъ былъ скорѣе представитель верхне-нѣмецкой народности, получившій бургундскую выучку. По порученію императора Фридриха онъ выполнилъ въ Вѣнѣ прежде всего памятникъ императрицы

http://ruckiev.ua/

Элеоноры (ум. въ 1467 г.) въ соборѣ вѣнскаго новаго города. Это рельефное изображеніе изъ краснаго мрамора въ натуральную величину, очень жизненное, нигдѣ не выступающее надъ рамой плиты. Затѣмъ чрезвычайно нѣжный краснаго мрамора саркофагъ самого императора, находящійся теперь въ соборѣ св. Стефана въ Вѣнѣ. Онъ былъ законченъ только въ 1513 г. Михелемъ Дихтеромъ. Оба произведенія лучше, чѣмъ сложившееся о нихъ мнѣніе. Превосходна въ своемъ родѣ и двѣнадцатисторонняя купель собора св. Стефана, украшенная Лерхомъ въ 1481 году мраморными рельефами Спасителя и апостоловъ.

Богаче всего самостоятельными художественными произведеніями альпійскія области Австріи, на исторію искусства которыхъ пролили болѣе яркій свѣтъ такіе изслѣдователи, какъ Гансъ Земперъ, Р. Стяссный и Б. Риль. Съ точки зрѣнія историко-художественнаго развитія поучительнѣе всего исторія искусства Тироля, естественнаго моста, по которому итальянскія художественныя воззрѣнія побѣдоносно проникли въ Германію. Самый значительный тирольскій художникъ XV столѣтія Михаэль Пахеръ (упоминается, начиная съ 1467 г., ум. въ 1498 г.) изъ Брунека въ Пустерталѣ, о которомъ мы выскажемся подробнѣе при обзорѣ живописцевъ. Однако, рѣзныя и раскрашенныя скульптуры среднихъ кивотовъ нѣкоторыхъ его важнѣйшихъ алтарей принадлежатъ къ самымъ великолѣпнымъ произведеніямъ этого рода. До сихъ поръ считали твердо установленнымъ, что Пахеръ былъ не только живописцемъ, но также и рѣзчикомъ тѣхъ алтарей, которые ему заказывались, и, хотя Стяссный правильно указалъ, что доказательствъ этому не имѣется, тѣмъ не менѣе сдѣлавшійся за это время извѣстнымъ примѣръ Ганса Мульчера (ср. стр. 654), могъ бы подтвердить прежнее воззрѣніе. Во всякомъ случаѣ, Пахеръ дѣлалъ проэкты заказанныхъ у него деревянныхъ рѣзныхъ кивотовъ и руководилъ ихъ исполненіемъ. Прежде всего сюда относится главный алтарь приходской церкви въ Грисѣ около Боцена (1471—75 гг.), отъ котораго на своемъ мѣстѣ остался только расписной кивотъ. Въ готической рамѣ съ балдахиномъ изображено вѣнчаніе стоящей на колѣняхъ Богоматери Богомъ-Отцомъ и Богомъ-Сыномъ. Голубь надъ ея головой дополняетъ изображеніе Св. Троицы, Ангелы держатъ завѣсу и край одежды Благословенной. По сторонамъ стоятъ великолѣпныя фигуры св. Эразма и Архангела Михаила. Лица въ этомъ торжественномъ, величаво-задуманномъ изображеніи прекрасны и полны выраженія, одежды отличаются полнотой, кое-гдѣ идутъ углами, но не скомканы. Вполнѣ сохранился главный алтарь Пахера въ С.-Вольфгангѣ (1477—81 гг.), также съ изображеніемъ Вѣнчанія Богоматери въ среднемъ кивотѣ. Здѣсь мы видимъ лица нѣсколько болѣе удлиненнаго типа (см. рис. на стр. 659), болѣе роскошныя одежды, складки которыхъ расположены спокойно. Въ общемъ все это образуетъ еще болѣе торжественное цѣлое, чѣмъ тамъ. Наконецъ, отъ послѣдняго большого алтаря Пахера, главнаго алтаря

http://luck.kiev.ua/

францисканской церкви въ Зальцбургѣ, оставленнаго мастеромъ неоконченнымъ (1495—98 гг.), сохранилась только Мадонна на тронѣ, дающая въ глубокой задумчивости виноградную кисть сидящему на ея лѣвой рукѣ обнаженному младенцу. Во всемъ чузствуется, что мастеръ, сочинившій эту группу, видѣлъ итальянскихъ Мадоннъ XV-го столѣтія, но въ сущности она, какъ и все, что выходило изъ мастерской Пахера, чисто по-нѣмецки задумана и самостоятельно выполнена.

Наиболѣе сильнаго расцвѣта нѣмецкая пластика XV-го столѣтія достигла, однако, подъ руководствомъ Нюрнберга и Вюрцбурга въ богатой Франконіи.

Въ Нюрнбергѣ мы встрѣчаемъ вплоть до середины XV-го столѣтія большею частью еще скульптурныя произведенія безъ именъ мастеровъ. Только въ это время начинается эпоха великихъ мастеровъ, проведшихъ нюрнбергское искусство черезъ порогъ XVI-го столѣтія. Гранью и здѣсь служитъ введеніе обрамленій въ видѣ пилястровъ въ духѣ возрожденія.

Св. Марія. Изъ „Вѣнчанія Маріи“ Михаеля Пахера на рѣзномъ алтарѣ приходской церкви св. Вольфганга. По фотогр. Фр. Гёфле въ Страсбургѣ.

Въ первой половинѣ XV-го столѣтія нюрнбергская скульптура обходится еще издавна унаслѣдованнымъ языкомъ формъ, выше котораго становятся различныя художественныя произведенія въ различныхъ отношеніяхъ. Изъ нюрнбергскихъ скульптуръ порталовъ, украшенія церкви Богоматери, какъ показалъ графъ Пюклеръ, принадлежатъ концу перваго десятилѣтія XV-го столѣтія. Мы имѣемъ въ виду чрезвычайно богатыя, но, къ сожалѣнію, большею частью „реставрированныя“ скульптурныя украшенія всего притвора, въ совокупности представляющія радостный гимнъ Небесной Царицѣ. Менѣе всего пострадали скульптуры внутренняго портала: Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ и Принесеніе во храмъ въ люнетѣ и отдѣльныя фигуры святыхъ на стѣнахъ. Все выполнено нѣсколько ремесленно, но уже нагота младенца Христа въ сценахъ изъ его дѣтства возвѣщаетъ о новомъ столѣтіи. Характерны выпуклые лбы, плоско закругленныя брови, одежды, плотно обтягивающія грудь и падающія по тѣлу простыми параллельными склад-

ками. Въ другихъ церквахъ Нюрнберга также можно шагъ за шагомъ прослѣдить развитіе каменной скульптуры. Огромная перемѣна произошла, начиная съ ранняго, еще схематическаго Положенія во гробъ въ капеллѣ госпиталя Святого Духа вплоть до часто упоминаемаго историками искусства Положенія во гробъ 1446 г. въ церкви св. Эгидія, безъ особаго основанія приписываемаго нѣкоему мастеру Гансу Деккеру. Здѣсь передъ нами выступаетъ новая, самостоятельная композиція, а въ отдѣлкѣ частностей свой, хотя еще суровый и угрюмый, реализмъ. Какимъ по старинному ограниченнымъ представляется даже „мастеръ фолькамеровскаго (ок. 1430 г.) Благовѣщенія“ (см. рис. на этой стр.) и Встрѣчи Маріи съ Елизаветой въ хоровомъ обходѣ церкви св. Зебальда, когда его сопоставить съ мастеромъ „Се человѣка“ (около 1437 г.) изъ „Памятника Ритера“ въ хорѣ ап. Петра церкви св. Зебальда. Все же и „Се человѣкъ“, несмотря на болѣе свободныя складки матеріи, покрывающей его бедра, несмотря на болѣе естественныя движенія его рукъ и болѣе индивидуальныя черты его узкаго, исхудалаго лица, представляетъ лишь переходъ къ совершенно зрѣлому стилю XV-го вѣка. На настоящей „реалистической“ почвѣ стоитъ, затѣмъ, „шлюссельфелдеровскій св. Христофоръ“ 1442 г. въ натуральную величину, на южной башнѣ той же церкви. Широкое простое лицо святого съ изрытымъ морщинами лбомъ, толстымъ носомъ, глубоко сидящими глазами, рѣзко обозначенные мускулы ногъ, натурально, хотя и тяжело падающія складки одеждъ, предвѣщаютъ здѣсь, дѣйствительно, новое положеніе художника по отношенію къ природѣ. То же развитіе замѣчается и въ надгробной пластикѣ. Какой старинной, окостенѣлой и суровой, представляется портретная фигура Конрада фонъ Эглоффштейна 1416 г., въ церкви св. Іакова, въ сравненіи со сдѣланной, быть можетъ, только нѣсколькими годами позже фигурой надъ гробницей Гердегена Фальцнера, въ учрежденной имъ капеллѣ госпиталя Святого Духа, и реалистически передающей всѣ черты старости.

Ангелъ Благовѣщенія. Статуя „мастера Фолькамерова Благовѣщенія“ въ ц. св. Зебальда въ Нюрнбергѣ. По фотогр. Ф. Шмита въ Нюрнбергѣ.

Тѣмъ же путемъ идетъ одновременная нюрнбергская рѣзьба по дереву. Къ древнѣйшимъ деревяннымъ рѣзнымъ алтарямъ Германіи принадлежитъ алтарь св. Деокара въ церкви св. Лаврентія. Графъ Пюклеръ показалъ, что онъ былъ выполненъ еще въ 1406 г. Рѣзьба его двухъяруснаго кивота примыкаетъ къ стилю мастера апостоловъ церкви св. Іакова (ср. стр. 438). Вверху сидитъ на тронѣ Христосъ между шестью стоящими апостолами, а внизу сидитъ самъ св. Деокаръ посрединѣ между шестью другими. Нераскрашенныя фигуры частью вызолочены. Большія головы превосходны по лѣпкѣ, пропорціи тѣла еще коротки и тяжелы, одежды собираются еще въ частыя, узкія и сухія ровныя складки. Во главѣ нюрнбергскихъ алтарей со створками второй половины XV-го столѣтія стоитъ алтарь св. Екатерины 1453 г. въ хорѣ церкви св. Зебальда. Живопись на его створкахъ имѣетъ уже болѣе важное значеніе, чѣмъ его рѣзныя композиціи, представляющія молитву и обезглавленіе св. Екатерины. Послѣднія все же представляютъ смѣлыя формы и движенія, выработавшіяся въ промежуточное время. Явственнѣе выступаютъ промежуточныя ступени въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ произведеніяхъ рѣзьбы по дереву, начиная отъ лобенгоферовской Мадонны въ германскомъ музеѣ, возникшей около 1410 г., съ замѣтнымъ еще изгибомъ въ видѣ S, и кончая рѣзной изъ дерева статуей (около 1450 г.) св. Екатерины въ соборѣ въ Швабахѣ. Въ этой св. Екатеринѣ мы, быть можетъ, впервые видимъ черты типа нюрнбергской женщины XV-го столѣтія. Мы напомнимъ о немъ словами графа Пюклера „Овальное, довольно невыразительное лицо на полной шеѣ, длинныя тонкія руки, плащъ, наброшенный изломанными поперечными складками — все это снова и снова повторяется въ теченіе ближайшихъ десятилѣтій“.

Между извѣстными нюрнбергскими живописцами, изъ мастерской которыхъ во второй половинѣ XV-го вѣка выходили рѣзные алтари, выше всѣхъ стоитъ Михель Вольгемутъ (1434—1519 гг.). Онъ самъ тоже не бралъ въ руки скобеля, но, именно, онъ, обыкновенно, самъ составлялъ проэкты своихъ рѣзныхъ алтарей и наблюдалъ за ихъ исполненіемъ. При всей правдивости, которая сказывается въ формахъ и позахъ рѣзныхъ фигуръ и группъ этихъ „вольгемутовскихъ“ алтарей, они рѣдко возвышаются надъ неподвижной, ремесленной сухостью. Фигуры съ длинными лицами и вялымъ взоромъ, съ маленькимъ ртомъ, но толстыми губами, окутаны скомканными складками, уже почти чрезмѣрными. Кивотъ алтаря 1479 г. въ церкви св. Маріи въ Цвиккау представляетъ Дѣву Марію на полумѣсяцѣ съ четырьмя святыми женами съ каждой стороны. Въ алтарѣ часовни Св. Креста въ Нюрнбергѣ, относящемся, надо думать, уже къ восьмидесятымъ годамъ, является группа „Плача надъ тѣломъ Христа“, со всѣми достоинствами и недостатками мастерской Вольгемута. Въ исполненіи скульптуръ всѣхъ вольгемутовскихъ алтарей, съ живописью которыхъ мы познакомимся позже, видна работа разныхъ рукъ, только въ работѣ средняго кивота и ступеней алтаря

http://luch.kiev.ua/

1507 г. въ городской церкви въ Швабахѣ, въ его живыхъ, стройныхъ фигурахъ съ напыщенными складками видна работа одного изъ знаменитыхъ скульпторовъ этого времени, Фейта Штосса.

Изъ трехъ великихъ нюрнбергскихъ скульпторовъ XV-го столѣтія, Фейта Штосса, Адама Краффта и Петера Фишера, **Фейтъ Штоссъ** самый старшій. По Нейдерфферу, онъ родился около 1438 г. въ Нюрнбергѣ, въ 1477 г. онъ оказывается, по документальнымъ даннымъ, въ Краковѣ, гдѣ онъ основалъ большую мастерскую, затѣмъ снова возвратился въ Нюрнбергъ, гдѣ и умеръ лишь въ 1533 г., 95-лѣтнимъ старикомъ. Фейтъ Штоссъ былъ не только однимъ изъ самыхъ значительныхъ, но также однимъ изъ самыхъ разностороннихъ нѣмецкихъ художниковъ; онъ былъ не только рѣзчикомъ по дереву, но, какъ показалъ Даунъ, былъ также ваятелемъ и литейщикомъ, затѣмъ, былъ не только граверомъ на мѣди, но также, какъ показалъ Вейцзекеръ, и живописцемъ. Это былъ такимъ образомъ всеобъемлющій художникъ. Онъ зналъ основательно человѣческое тѣло. Лицамъ онъ умѣлъ придавать національный характеръ, оставаясь въ предѣлахъ типовъ, сложившихся въ Нюрнбергѣ; польскіе типы, видѣнные имъ въ Краковѣ, онъ рѣзко отличалъ отъ нѣмецкихъ своей родины; своеобразны густыя, вьющіяся бороды и волосы его мужчинъ, длинныя, костлявыя руки его мужчинъ и женщинъ съ явственно выступающими суставами; онъ любитъ также чрезвычайно богатыя, напыщенныя и обильныя складками одежды въ стилѣ того времени, иногда служащія средствомъ для заполненія пустого мѣста. Его композиціямъ очень часто не хватаетъ органической связи; вмѣсто того онъ надѣляетъ свои отдѣльныя фигуры страстью и скорѣе внѣшней, чѣмъ внутренней жизнью. Это придаетъ его произведеніямъ непосредственность и опредѣленность.

Самая ранняя достовѣрная его работа это алтарь Дѣвы Маріи (1477—89 гг.) въ церкви Богородицы въ Краковѣ. Средній кивотъ изображаетъ Успеніе Богородицы посредствомъ фигуръ почти въ натуральную величину, какъ въ круглой пластикѣ, вырѣзанныхъ изъ дерева и раскрашенныхъ, безъ всякаго фона. Дѣва Марія падаетъ на руки одного изъ окружающихъ ее бородатаго, очень сильно согнувшагося апостола. Въ верхней части, въ небесахъ изображено Ея Вѣнчаніе. Нѣкоторые изъ апостоловъ смотрятъ вверхъ, но взгляды другихъ на умирающую не обращаются. На ряду съ недостатками это произведеніе въ чрезвычайно яркомъ свѣтѣ выставляетъ достоинства мастера. Первая же достовѣрная работа Фейта изъ камня — это гробница короля Казиміра Ягелло въ соборѣ въ Краковѣ, оконченная въ 1492 г. Подъ балдахиномъ поздне-готическаго стиля на восьми колоннахъ стоитъ саркофагъ, стороны котораго украшены рельефными парными изображеніями стражей, одѣтыхъ въ трауръ и несущихъ гербы; на саркофагѣ покоится портретная фигура усопшаго короля; смѣло раскинутая королевская мантія мѣстами собрана въ обильныя складки, а черты его лица, рѣзко

http://luck.kiev.ua/

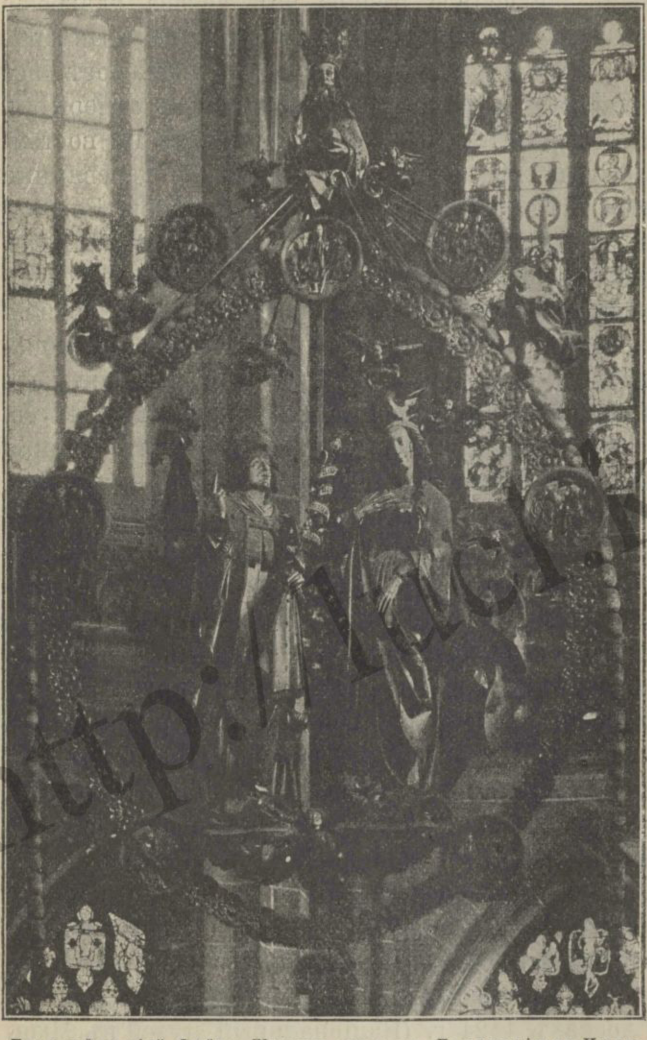
обозначенныя, краснорѣчиво говорятъ о портретномъ сходствѣ. Мраморныя надгробія епископовъ Фейта имѣются, напримѣръ, въ гнѣзненскомъ соборѣ.

Къ самымъ раннимъ достовѣрнымъ нюрнбергскимъ произведеніямъ мастера принадлежитъ очень жизненное рѣзное изъ дерева надгробіе Конрада Имгофа (около 1487 г.) въ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ. Затѣмъ слѣдуютъ: стоящая Мадонна дома Штосса въ Нюрнбергѣ, все еще изогнутая, при всемъ своемъ реализмѣ, находящаяся теперь въ германскомъ музеѣ, затѣмъ, выразительныя фигуры святыхъ въ восточномъ хорѣ церкви св. Зебальда, два ясно скомпанованные деревянные рельефа Перенесенія Креста и Положенія во гробъ въ церкви Богоматери въ Нюрнбергѣ. Изъ франкскихъ рѣзныхъ алтарей, сдѣланныхъ Штоссомъ, алтарь приходской церкви въ Мюннерштадтѣ погибъ за исключеніемъ патетическаго, но неудачно скомпанованнаго рельефа Распятія и росписныхъ створокъ, которыя имѣютъ значеніе, какъ главные показатели весьма рѣзкой манеры письма мастера. Изъ бывшей церкви св. Эгидія въ Нюрнбергѣ происходятъ двѣ рельефныя доски часовни св. Вольфганга, съ Благовѣщеніемъ въ чисто штоссовскомъ стилѣ. Тайная Вечеря, въ видѣ исключенія выполненная по проэкту Вольгемута (ср. стр. 661), принадлежитъ къ самымъ свѣжимъ и сильнымъ его работамъ.

Наконецъ, идутъ его рѣзныя по дереву работы уже позднѣйшаго времени. Пользуется извѣстностью его „Благовѣщеніе" („Englische Gruss") (1517—18 гг.; см. рис. 664), достопримѣчательность церкви св. Лаврентія: внутри огромнаго свободно висящаго вѣнка изъ розъ, съ распредѣленными на немъ на одинаковыхъ разстояніяхъ круглыми медальонами съ рельефами семи радостей Маріи, стоятъ рядомъ двѣ внѣшне оживленныя, но застывшія огромныя фигуры Благовѣщенія. Знаменитъ оконченный въ 1523 г. алтарь верхней церкви въ Бамбергѣ, средній кивотъ котораго представляетъ поклоненіе новорожденному Спасителю въ оживленныхъ круглыхъ фигурахъ съ чисто штоссовскими руками и лицами, но уже съ болѣе спокойно спадающими одеждами. Этотъ позднѣйшій стиль мастера на пути къ большей ровности мы видимъ затѣмъ въ нѣкоторыхъ библейскихъ рельефныхъ изображеніяхъ въ музеѣ Кестнера въ Ганноверѣ и въ приписываемыхъ Дауномъ нашему мастеру шести липовыхъ доскахъ 1524 г. (Національный музей въ Мюнхенѣ), съ изображеніемъ десяти заповѣдей въ смѣлыхъ, нѣсколько показныхъ композиціяхъ. Изъ большихъ, рѣзныхъ изъ дерева фигуръ мастера въ его „Христѣ на крестѣ" наиболѣе выразительная находится въ германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ. Ея древняя раскраска, къ сожалѣнію, подверглась сомнительной реставраціи. Исхудавшее голое тѣло исполнено съ полнымъ знаніемъ натуры, а наклоненная, увѣнчанная терновымъ вѣнцомъ голова, по обѣимъ сторонамъ которой волосы ниспадаютъ на грудь, полна истиннаго выраженія тѣлеснаго страданія. Съ раскрытыхъ губъ какъ будто только-что слетѣлъ послѣдній вздохъ.

http://luckiev.ua/

Наконецъ, изъ числа каменныхъ скульптуръ мастера поздняго нюрнбергскаго времени слѣдуетъ назвать три каменные рельефа 1499 г. въ церкви св. Зебальда, съ композиціями Тайной Вечери, Масличной горы и Взятія Христа подъ стражу. Въ нихъ много движенія, и частью въ нихъ вошли польскіе типы. Произведенія этого рода, какъ бы они ни были искусны, несомнѣнно подтверждаютъ намъ, что смѣлая, неровная манера мастера непосредственнѣе всего сказывается въ его рѣзныхъ вещахъ.



„Благовѣщеніе" Фейта Штосса въ ц. св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ. По фотогр. Ф. Шмита въ Нюрнбергѣ.

Изъ сыновей Фейта насъ въ особенности нтересуетъ старшій, Станиславъ Штоссъ. Онъ родился около 1464 г., продолжалъ руководить мастерской своего отца въ Краковѣ, при все усиливавшемся вліяніи ренессанса, вплоть до 1527 г., когда онъ переселился къ своему отцу въ Нюрнбергъ, гдѣ и умеръ раньше его, около 1530 года. Его главныя произведенія — алтарь св. Станислава въ національномъ музеѣ въ Краковѣ, алтарь Распятія въ капеллѣ Чарторыйскихъ и алтарь св. Іоанна въ капеллѣ св. Флоріана въ Краковѣ. Въ рамѣ алтаря Іоанна Крестителя мы видимъ „древесный стиль" самой поздней готики, но въ зданіяхъ задняго плана его рельефа мы лишь отчасти видимъ формы ренессанса, около этого времени принесенныя въ Польшу прямо изъ Италіи.

Второй значительный нюрнбергскій ваятель XV-го столѣтія Адамъ Крафftъ, мастеръ, который насколько извѣстно, былъ лишь скульпто-

http://mcrkiev.ua/

ромъ по камню. Даунъ уяснилъ и обогатилъ наши свѣдѣнія и относительно этого мастера. Искусство Адама Краффта происходитъ, очевидно, отъ ремесла; что-то тяжелое, земное присуще ему, даже тамъ, гдѣ онъ порывается ввысь; въ немъ есть что-то средневѣковое, застывшее даже тамъ, гдѣ по правдивости и чувству красоты онъ приближается къ вѣчному въ искусствѣ. Его рѣзецъ нѣмецкій, даже нюрнбергскій до корня волосъ; каждое изъ его изображеній самостоятельно задумано и прочувствовано; искусственныя складки современной ему рѣзьбы такъ же далеки отъ него, какъ всякое преувеличеніе въ выраженіи и движеніи; оно заразъ полно силы и чувства мѣры, идетъ отъ сердца и говоритъ нашему сердцу. Краффтъ родился, какъ можно предполагать, между 1440 и 1450 гг. въ Нюрнбергѣ, и, по разсчету Бауха, умеръ въ 1509 г. въ Швабахѣ. Его учителей мы не знаемъ. Самыя раннія достовѣрныя его произведенія, семь страданій крестнаго пути по дорогѣ къ нюрнбергскому Іоанновскому кладбищу, возникшія ранѣе 1490 г. Семь паденій Спасителя подъ тяжестью креста на скорбномъ пути къ Голгоѳѣ изображены рельефомъ на доскахъ семи каменныхъ столбовъ, стоящихъ на улицѣ. Въ настоящее время большая часть ихъ замѣнена здѣсь копіями, а оригиналы находятся въ германскомъ музеѣ. Съ изумительнымъ воображеніемъ мастеръ одинъ и тотъ же сюжетъ изобразилъ въ шести разныхъ видахъ. Классическій рельефный стиль развертывается въ двухъ или трехъ планахъ почти безъ придатковъ рельефнаго фона, начиная отъ низкаго рельефа переходитъ къ горельефу и заканчивается почти круглой пластикой передняго плана. Къ сожалѣнію, вслѣдствіе вывѣтриванія и реставраціи значительная часть первоначальнаго очарованія утратилась, но все же въ тѣсно размѣщенныхъ отдѣльныхъ фигурахъ видна сила, поразительная наглядность изображеннаго момента, спокойныя складки одеждъ, душевное благородство въ лицахъ друзей, ненависть въ нарочно искаженныхъ лицахъ враговъ Спасителя. И сколько величія, страданія, сожалѣнія и скорби отражается на его собственномъ лицѣ. Какъ властно оборачивается онъ въ третьей остановкѣ къ іерусалимскимъ женамъ (см. рис. на стр. 666), съ какой скорбію онъ падаетъ на шестой подъ тяжестью своего креста. На седьмомъ рельефѣ, на стѣнѣ кладбища, изображены уже заботы о тѣлѣ его, а на рельефѣ самого кладбища возвышаются уже три креста Голгоѳы. Съ 1490 г. по 1492 г. Краффтъ работалъ, затѣмъ, надъ знаменитымъ надгробнымъ памятникомъ Шрейера, вдѣланнымъ снаружи въ стѣну церкви св. Зебальда. Что здѣсь, въ полную противоположность „остановкамъ", пластическій рельефный стиль онъ принесъ въ жертву живописному, объясняется, вѣроятно, тѣмъ, что огромное рельефное изображеніе было поставлено вмѣсто прежней картины. Судя, однако, по отдѣлкѣ и одухотворенности отдѣльныхъ фигуръ и лицъ, это величественное произведеніе дѣлаетъ еще шагъ впередъ въ сравненіи съ семью остановками. Все-таки Краффтъ въ свои позднѣйшіе рельефы, въ ко-

http://luckiev.ua/

торыхъ онъ возвратился къ болѣе пластической композиціи, вносилъ сообразное съ духомъ времени предпочтеніе къ пейзажнымъ или архитектурнымъ фонамъ. Между 1493 и 1496 гг. онъ окончилъ свое третье главное произведеніе, знаменитую „дарохранительницу" церкви св. Лаврентія. Задача состояла въ томъ, чтобы для освященнаго сосуда съ дарами устроить драгоцѣнное покрытіе. Башнеобразной формѣ этого покрытія, прислоненнаго къ одному изъ церковныхъ столбовъ, предше-

Третья остановка на „страстномъ пути" Адама Крафта. По фотогр. Ф. Шмита въ Нюрнбергѣ.

ствовала такая же форма ульмской дарохранительницы (ср. стр. 654), но мастерское произведеніе Краффта въ Нюрнбергѣ, съ своей стороны, въ дальнѣйшемъ также служило образцомъ. Оно имѣетъ форму стройной пирамидальной церковной башни и своей острой верхушкой какъ бы переходитъ уже за предѣлы вещественнаго міра. Цоколь поддерживаютъ портретныя фигуры въ натуральную величину мастера и его товарищей. Богатыя пластическія украшенія остальныхъ этажей, которые увѣнчиваются фигурой Спасителя во славѣ, относятся къ таинству причащенія и къ исторіи Страстей Христовыхъ. Многочисленныя отдѣльныя статуи стоятъ на пьедесталахъ подъ балдахинами. Всѣ эти скульптуры показываютъ въ лучшемъ свѣтѣ достоинства искусства Краффта; такими же достоинствами отличается законченный также въ

1496 г. отдѣльный рельефъ Несенія креста, въ церкви св. Зебальда. Мы не можемъ перечислить здѣсь всѣхъ его произведеній. Около 1499 года была выполнена полная религіознаго настроенія надгробная доска Перенштерффера въ церкви Богоматери; отъ 1501 до 1503 г. Краффтъ работалъ надъ величественнымъ надгробнымъ памятникомъ Ландауэра въ церкви св. Эгидія, съ Вѣнчаніемъ Дѣвы Маріи въ главныхъ фигурахъ. Упадокъ силъ мастера ясно замѣтенъ лишь въ большомъ Положеніи Христа во гробъ, законченномъ въ 1508 г. и состоящемъ изъ шестидесяти круглыхъ фигуръ, въ капеллѣ Гольцшуэра на кладбищѣ св. Іакова. Фигура Спасителя, котораго Никодимъ и Іосифъ кладутъ здѣсь во гробъ, еще достаточно хороша для мастера, но симметрія типовъ, оплакивающихъ Христа, указываетъ на участіе учениковъ. Во всякомъ случаѣ это было его послѣднее произведеніе.

Изъ прочихъ работъ, связанныхъ съ Краффтомъ или его мастерской, обращаютъ вниманіе въ особенности дарохранительницы въ Фюртѣ, Кальхрейтѣ, Кацвангѣ, Гейльсброннѣ и Швабахѣ. Наибольшія притязанія считаться работой Краффта имѣетъ дарохранительница въ Кальхрейтѣ; въ Гейльсброннѣ дарохранительница можетъ быть разсматриваема, какъ работа его мастерской; дарохранительница въ Швабахѣ, не смотря на то, что мастеръ умеръ въ Швабахѣ, имѣетъ, повидимому, лишь отдаленную связь съ его школой. Смерть Краффта обозначила и конецъ его исконно-нѣмецкаго направленія въ каменной скульптурѣ, доведенной имъ до той точки, гдѣ чужеземныя вліянія направили ее на новые пути.

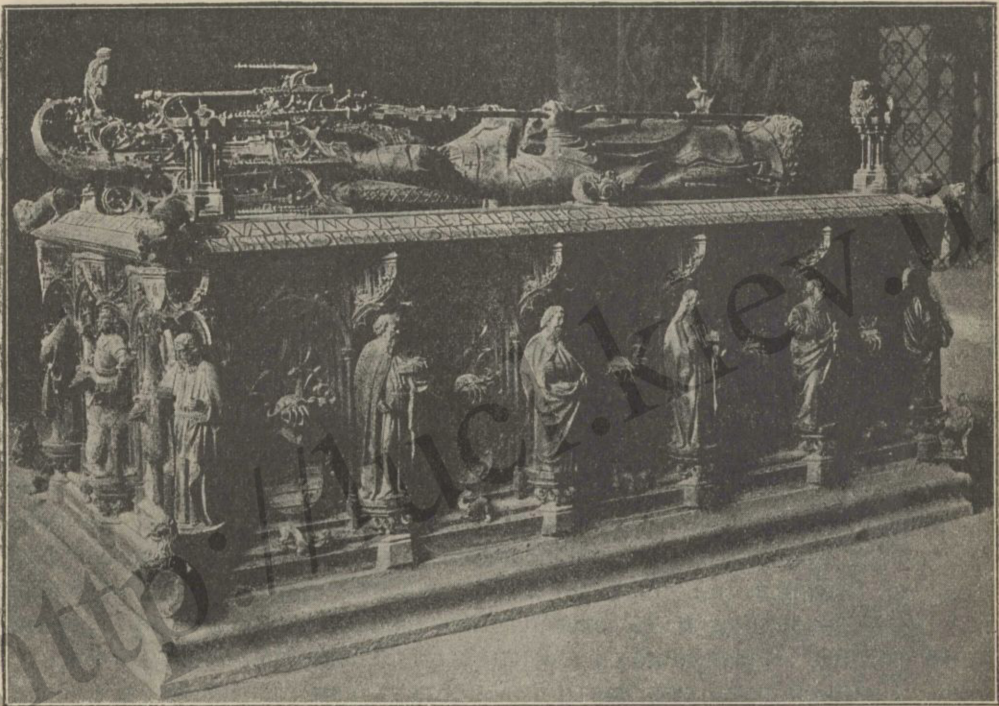
Въ качествѣ третьяго союзника къ Штоссу и Краффту примыкаетъ великій скульпторъ въ бронзѣ, Петръ Фишеръ старшій. Благородный матеріалъ, въ которомъ онъ работалъ, и изящество художественной формы, которою онъ владѣлъ, доставили ему наибольшую славу между всѣми нѣмецкими скульпторами древности. Къ тому же онъ былъ членомъ извѣстной семьи мѣдниковъ, дѣйствовавшей въ трехъ поколѣніяхъ. Его отецъ, Германъ Фишеръ старшій (приблизительно въ 1430—1487 гг.), является мастеромъ мѣдной купели 1457 г. въ приходской церкви въ Виттенбергѣ. Изъ его сыновей, по крайней мѣрѣ, трое старшихъ, Германнъ Фишеръ младшій (приблизительно въ 1486—1516 гг.), Петръ Фишеръ младшій (1487—1528 гг.) и Гансъ Фишеръ (приблизительно отъ 1488 г. до 1549 г. и позже) занимаютъ подъ его руководствомъ самостоятельное мѣсто въ исторіи искусства. Вопросъ о разграниченіи между произведеніями стараго Петра Фишера, умершаго въ 1529 г., и работами его сыновей, надъ разрѣшеніемъ котораго послѣ Любке, Бергау, Бухнера и Бодэ трудились Зеегеръ, Вейцзекеръ, Людвигъ Юсти и Даунъ, принадлежитъ къ спорнымъ вопросамъ нѣмецкой исторіи искусства. Достовѣрно то, что въ мастерской Фишеровъ послѣ 1505 г. произошелъ постепенный переходъ отъ готики къ возрожденію, но такъ какъ невѣроятно, что мы допускаемъ вмѣстѣ съ Зеегеромъ и

http://tuci.kiev.ua/

Юсти, чтобы старый Петръ Фишеръ около этого времени оставилъ свою литейную для странствованій по Италіи, а напротивъ того вѣроятно, что младшій Фишеръ былъ въ Италіи, а младшій Германнъ Фишеръ былъ тамъ въ 1515—16 гг., то мы также полагаемъ, что формы ренессанса проникли въ мастерскую стараго Петра Фишера лишь благодаря его сыновьямъ. Мы вовсе не хотимъ сказать этимъ, что искусство Петра Фишера было полной противоположностью движенію ренессанса; насколько онъ могъ познакомиться въ Нюрнбергѣ съ отдѣльными итальянскими мотивами, отчасти по гравюрамъ, отчасти черезъ другихъ мастеровъ, онъ самъ собою приближался къ нимъ послѣ 1505 г., и во всякомъ случаѣ его мастерская подъ его руководствомъ перешла во второмъ десятилѣтіи XV-го вѣка къ подражанію античному стилю драпировокъ, создавшему въ этомъ отношеніи „нѣмецкое возрожденіе". Самъ старый мастеръ представляется намъ, однако, самостоятельнымъ нѣмецкимъ художникомъ, принадлежавшимъ послѣдней четверти XV-го вѣка.

Сохранившіяся болѣе крупныя произведенія мастерской Фишера — исключительно надгробные памятники. Именно, за этого рода художественными произведеніями обращались въ литейную мастерскую Фишеровъ изъ большей части Германіи и ея восточныхъ сосѣднихъ странъ. Между ними есть гробницы всякаго рода, начиная отъ простыхъ латунныхъ пластинъ съ плоско награвированной фигурой умершаго (ср. стр. 458) и кончая бронзовыми пластинами, украшенными барельефами и горельефами, вплоть до настоящихъ, богатыхъ саркофаговъ, на которыхъ покоится изображеніе умершаго. Еще старому Герману Фишеру приписываютъ плоскія, выпуклыя, тяжелыя пластины епископа Георга І-го въ Бамбергѣ, Фридриха Строптиваго и епископа Сигизмунда въ Мейссенѣ и Андрея Опалинскаго въ Познани. Петръ Фишеръ вначалѣ близко примыкалъ къ стилю и проэктамъ своего отца, по чужимъ проэктамъ онъ работалъ только въ видѣ исключенія; мы знаемъ, что въ 1492 г. онъ исполнилъ надгробную пластину епископа Генриха III-го, и позднѣе пластину епископа Георга II-го въ соборѣ въ Бамбергѣ по картонамъ живописца Кацгеймера и, пользуясь критикой стиля, видимъ, что проэктъ для полнаго жизни латуннаго рельефа краковской церкви Дѣвы Маріи, съ изображеніемъ гуманиста Каллимахуса (ум. въ 1497 г.) въ его кабинетѣ, принадлежитъ Фейту Штоссу, а рисунокъ бронзовой доски епископа Лоренца фонъ Бибра (ум. въ 1519 г.) въ вюрцбургскомъ соборѣ принадлежитъ Тильману Рименшнейдеру (ср. стр. 672—3). Въ остальномъ ходѣ собственнаго развитія Петра Фишера можно до нѣкоторой степени прослѣдить болѣе явственно, начиная приблизительно съ 1487 г. Послѣ этого года онъ исполнилъ бронзовый надгробный памятникъ Оттона IV-го фонъ-Геннеберга въ городской церкви въ Ремгильдѣ, грубоватый по очертаніямъ, но хорошо вылитый и тонко вычеканенный. Около 1490 г. появляется, самъ по себѣ нарушающій стиль, мотивъ ковра, развѣшаннаго позади изображен-

наго лица въ лежачемъ положеніи; этотъ мотивъ преобладаетъ въ теченіе почти двадцати лѣтъ; впервые онъ появляется на надгробной доскѣ Луки Горки въ соборѣ въ Познани, къ богатой готической архитектурѣ котораго подходитъ болѣе тонко исполненный надгробный памятникъ Уріэля Горки (ум. въ 1498 г.) въ той же церкви. Къ серединѣ девяностыхъ годовъ относятся нѣкоторыя изъ главныхъ произведеній Петра Фишера: въ соборѣ въ Мейссенѣ, надгробныя плиты кото-



Главный надгробный памятникъ Петра Фишера въ соборѣ Магдебурга архіепископа Эрнста Саксонскаго. По фотографіи.

раго появились въ превосходномъ изданіи Донадини, очень живое надгробное изображеніе 1495 г. en face курфюрста Эрнста, держащаго обѣими руками мечъ; въ соборѣ въ Бреславлѣ великолѣпный надгробный памятникъ 1496 г. епископа Іоанна, представляющій вдѣланный въ стѣну и обставленный статуями святыхъ готическій церковный порталъ, въ которомъ епископъ стоитъ на львѣ; въ магдебургскомъ соборѣ величественный саркофагъ архіепископа Эрнста Саксонскаго (см. рис. на этой стр.), относящійся еще къ 1495 году. Несмотря на подушку подъ головой этой великолѣпной фигуры, богатый готическій балдахинъ надъ ней стремится лежачее положеніе обратить въ стоячее; фигура, пластически совершенно округлая, покоится на саркофагѣ, длинныя стороны котораго украшаютъ по шести стоящихъ апостоловъ среди поздне-готи-

http://uc.kiev.ua/

ческихъ украшеній, а узкія стороны св. Маврикій и св. Стефанъ, — произведеніе, исполненное строгой силы, которое мастеръ помѣтилъ своимъ именемъ.

На гравированныхъ надгробныхъ пластинахъ, сдѣланныхъ Фишеромъ въ первомъ десятилѣтіи XVI-го вѣка, пространство, открывающееся взору надъ завѣсой, является уже болѣе перспективнымъ, а бордюръ болѣе напоминаетъ обрамленіе рамой съ цвѣтами, въ которую, несмотря на ея еще готическій характеръ, постепенно проникаютъ амурчики и другія фигуры ренессанса. По перспективѣ пространства важна надгробная доска Альбрехта Смѣлаго въ соборѣ въ Мейссенѣ (ум. въ 1500 г.), а по выполненію орнамента обрамленій — рама надгробной пластины 1504 г. герцогини Софіи въ церкви дѣвы Маріи въ Торгау. Къ самымъ красивымъ гравированнымъ доскамъ этого рода относятся надгробія герцогини Сидоніи въ мейссенскомъ соборѣ и Фридриха-Казиміра въ краковскомъ соборѣ съ присоединеннымъ къ послѣднему рельефомъ Поклоненія волхвовъ. Но самыми лучшими пластинами плоскаго рельефа у Фишера являются двѣ похожія одна на другую надгробныя доски: изъ нихъ одна въ соборѣ въ Гехингенѣ, изображаетъ графа Эйтеля-Фридриха II-го и его жену, а другая, въ церкви въ Ремгильдѣ — графа Германна VIII-го съ женой. Особенно важны для нашего знакомства съ проникновеніемъ отдѣльныхъ, еще непонятыхъ формъ ренессанса въ поздне-готическіе бордюры, также нѣкоторыя изъ отмѣченныхъ Дауномъ надгробныхъ плитъ 1505 и 1506 гг. въ краковскихъ церквахъ. Главной работой, благодаря которой Фишеръ становится въ ряду самыхъ значительныхъ художниковъ, остается гробница св. Зебальда (см. табл. 45) въ Нюрнбергѣ: трехарочное сооруженіе въ родѣ балдахина надъ серебрянымъ саркофагомъ въ хорѣ церкви этого святого. Святилище св. Зебальда стало святыней нѣмецкаго искусства. Надписи говорятъ, что Петръ Фишеръ началъ работу въ 1508 г., продолжалъ ее въ 1509 г. и закончилъ въ 1519 г. со своими сыновьями. Каждая изъ продольныхъ сторонъ основанія украшена двумя съ тонкимъ чувствомъ выполненными рельефами изъ жизни святого. Здѣсь изображено, какъ св. Зебальдъ извлекаетъ изъ ледяныхъ сосулекъ сильный огонь, какъ онъ возвращаетъ зрѣніе слѣпому, какъ изъ пустой винной кружки онъ заставляетъ течь укрѣпляющій напитокъ и какъ по его велѣнію земля поглощаетъ богохульника: все это такъ наглядно и живо, и въ то же время такъ просто и чисто по формамъ, какъ до сихъ поръ еще никогда не выходило изъ нѣмецкихъ рукъ. Каждую изъ поперечныхъ сторонъ основанія украшаетъ бронзовая статуя: западную сторону статуя св. Зебальда, а восточную — самого мастера въ кожаномъ фартукѣ. Первая со строгимъ достоинствомъ, просто идеализированная фигура, исполненная спокойнаго величія, а вторая — простая портретная фигура, въ высшей степени непосредственная и убѣдительная. Далѣе возвышается сѣнь изъ стрѣльчатыхъ арокъ,

http://lucl.kiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 45. Произведенія Петера Фишера: Рака св. Себальда, въ церкви во имя этого святого, въ Нюрнбергѣ (а) и бронзовыя статуи королей Артура (б) и Теодориха (в), на надгробномъ памятникѣ Максимиліана I, въ Иннсбрукѣ.

Изъ „Стѣнныхъ Картинъ“ Зэмана (а) и съ фотографіи (б, в).

по три на каждой продольной сторонѣ и по три на каждой изъ поперечныхъ, покрытая тремя куполообразными пирамидальными башнями. Впереди рѣзко расчлененныхъ готическихъ столбиковъ стоятъ канделябры, сдѣланные уже въ духѣ ренессанса, увѣнчанные знаменитыми стройными фигурами апостоловъ, по благородству лицъ и по свободнымъ, широкимъ драпировкамъ восходящихъ также къ итальянскимъ образцамъ. Поверхъ средней башенной пирамиды стоитъ (реставрированный) Христосъ-младенецъ. Главные столбы увѣнчаны осанистыми фигурами Ветхаго Завѣта. Не перечислить взятыхъ изъ христіанской „миѳологіи“ среднихъ вѣковъ и изъ выродившейся древности тогдашняго новаго времени фигуръ боговъ, полубоговъ, кентавровъ, тритоновъ, сиренъ и нереидъ, львовъ, птицъ, дельфиновъ и другихъ животныхъ, изображенныхъ круглой пластикой и рельефомъ на цоколѣ и на всѣхъ уступахъ богатой средней части сѣни. Сооруженіе покоится на ножкахъ, въ формѣ раковинъ улитокъ съ ихъ выглядывающими оттуда обитательницами. Четыре изящныхъ угловыхъ подсвѣчника держатъ какъ бы порхающія крылатыя сирены. На верхнихъ частяхъ балдахина, надъ апостолами, на розеткахъ канделябровъ около саркофага играютъ голые амуры. Въ этомъ памятникѣ проявляется торжественная возвышенность и милая игривость, земной реализмъ и сказочная фантазія. Общее впечатлѣніе отъ него — готическое, но къ нему примѣшивается нѣчто романское въ мотивахъ и многое въ чертахъ ренессанса. Способъ, какимъ всѣ эти игривыя детали соединены въ одно благородное цѣлое, съ большимъ чутьемъ чистыхъ, пріятныхъ пропорцій, почти единственный въ своемъ родѣ, — это дѣло цѣльной, сильной и сознательной творческой воли. Что это была творческая воля стараго Петра Фишера, уже само собой понятно изъ надписей на этомъ произведеніи, но, судя по надписи 1519 г., точно также не подлежитъ сомнѣнію, что его сыновья исполнили рядъ отдѣльныхъ скульптурныхъ работъ. Провести грань между ними до настоящаго времени не удалось. Мы такъ же мало будемъ оспаривать вѣрность преданія, которое статую св. Варѳоломея приписываетъ Герману Фишеру младшему, какъ и то, что для большей части миѳологически-аллегорическихъ скульптуръ, покрывающихъ это произведеніе надо обратиться къ Петру Фишеру младшему, какъ уже допускалъ Бодэ. Достовѣрными работами стараго Петра являются статуи св. Зебальда и самого мастера, наиболѣе вѣроятнымъ остается также предположеніе что четыре главныхъ рельефа и фигуры апостоловъ, по крайней мѣрѣ, въ проэктахъ, слѣдуетъ отнести къ старому мастеру. Его сыновья, какъ исполнители, могли, затѣмъ, ихъ кое въ чемъ измѣнить и модернизировать.

Самыми грандіозными фигурами пластики, вышедшими изъ мастерской Фишеровъ, являются заказанныя и исполненныя въ 1513 г. бронзовыя статуи, больше чѣмъ въ натуральную величину, короля англійскаго Артура и древняго готскаго короля Теодориха на гробницѣ императора Максимиліана, въ придворной церкви въ Иннсбрукѣ (см. табл. 45):

http://luckiev.ua/

по своимъ тѣлеснымъ пропорціямъ и движеніямъ онѣ являются зрѣлыми произведеніями литейнаго дѣла. Разсмотрѣніе всего памятника, надъ которымъ работали различные мастера, отнесено нами къ слѣдующему тому. Сюда относятся двѣ упомянутыя фигуры рыцарей въ панцыряхъ и шлемахъ, какъ созданія мастерской Фишеровъ, такъ какъ, именно, онѣ своимъ свободнымъ мастерствомъ всецѣло блещутъ искусствомъ главы школы, Петра. Мы не видимъ также никакихъ основаній къ тому, чтобы вмѣстѣ съ Зеегеромъ приписывать цѣликомъ статую короля Артура Петру Фишеру, хотя и здѣсь можно замѣтить его сотрудничество въ богатой орнаментаціи панцыря въ стилѣ ренессанса.

Подобнымъ образомъ дѣло обстоитъ и съ большими надгробными плитами, по окончаніи гробницы св. Зебальда выходившими еще изъ мастерской Фишеровъ въ Нюрнбергѣ. Лишь теперь вступаетъ въ свои права настоящая архитектура ренессанса съ преобладаніемъ правильныхъ пилястровъ, полуциркульныхъ арокъ, архитравовъ, и только теперь формы нагого тѣла, равно и драпировокъ, становятся болѣе сглаженными, а слѣдовательно, и болѣе общими. Сюда относится надгробная плита Маргариты Тухеръ 1521 г. въ регенсбургскомъ соборѣ съ рельефомъ, представляющимъ встрѣчу Спасителя съ хананеянкой, а въ церкви св. Эгидія въ Нюрнбергѣ памятникъ супруговъ Эйссенъ 1522 г.; въ соборѣ въ Берлинѣ — нижняя плита (1522 г.) двойного надгробнаго памятника курфюрстовъ Іоанна Цицерона и Іоахима І-го, законченнаго лишь послѣ смерти старика Гансомъ Фишеромъ, съ изображеніемъ курфюрста Іоахима; въ соборѣ въ Ашаффенбургѣ — надгробный памятникъ кардинала Альбрехта Майнцскаго 1525 г. и въ городской церкви въ Виттенбергѣ — гробница курфюрста Фридриха Мудраго 1527 г. Для послѣднихъ двухъ работъ документально установлено, что ихъ исполнилъ Петръ Фишеръ младшій, а по отношенію къ прочимъ указаннымъ плитамъ и еще нѣкоторымъ другимъ (напр., въ Любекѣ, Шверинѣ и Гейльсброннѣ), не ошибемся, если, именно, ихъ внѣшнее обличіе въ стилѣ ренессанса припишемъ Петру Фишеру младшему. Намъ не придется, поэтому, отрицать, что старый мастеръ руководилъ работою надъ ними, и даже принималъ въ ней участіе, работая по преимуществу надъ портретными фигурами, выполненными часто съ прежней силой и простотой. Наоборотъ, представляется невѣроятнымъ, чтобы крѣпкій шестидесятилѣтній старикъ, правда, охотно поручавшій своимъ сыновьямъ изготовленіе работъ по мастерской въ духѣ новаго времени, позволилъ совершенно себя устранить. Петра Фишера младшаго и Ганса Фишера съ ихъ собственными работами намъ придется оставить до слѣдующаго періода времени. Но слава Петра Фишера старшаго и въ будущемъ будетъ выше славы его талантливыхъ сыновей.

Въ **Нижней Франконіи**, именно, въ Вюрцбургѣ, какъ и въ Бамбергѣ, къ послѣдней четверти XV-го столѣтія произошелъ поворотъ

http://luchk.kiev.ua/

къ реализму въ произведеніяхъ ремесла. Впервые въ лицѣ Тильмана (Дилля) Рименшнейдера, въ городѣ вина и веселья на Майнѣ, появляется въ 1485 г. „художникъ Божьею милостью", который господствуетъ надъ нижне-франкской скульптурой до первой четверти XVI-го вѣка включительно, но при этомъ, если не считать поздняго, неудачнаго опыта, остается вѣрнымъ поздне-готическому языку формъ и грубоватому натурализму XV-го столѣтія. Безъ сомнѣнія, онъ мягче и уравновѣшеннѣе своихъ нѣсколько болѣе старшихъ современниковъ въ Нюрнбергѣ; правда, подъ богатыми, но естественными складками одеждъ онъ умѣетъ выставить въ болѣе выгодномъ свѣтѣ формы тѣла своихъ стройныхъ фигуръ, онъ придаетъ ихъ лицамъ и рукамъ болѣе жизненную и гибкую поверхность, чѣмъ большинство изъ нихъ, но и онъ еще не избавился отъ нѣкоторой натянутости и связанности въ позѣ и движеніи, и не въ его правилахъ, вообще, разсказывать эпически-плавно или съ драматическимъ паѳосомъ, а его отдѣльныя фигуры вплоть до конца отдаютъ дань „готическому изгибу", который онѣ, впрочемъ, довольно часто сочетаютъ съ естественностью позы въ движеніи и постановкѣ ногъ. Нельзя смѣшать съ другими его крѣпкія костлявыя мужскія головы, обрамленныя прядями волосъ или локонами, похожія между собою, какъ лица братьевъ. Его женскія лица, вначалѣ съ болѣе спокойнымъ оваломъ, позже получаютъ болѣе рѣзкія своеобразныя черты. Но главная притягательная сила его искусства лежитъ во внутренней душевной жизни, скорѣе скорбной, чѣмъ радостной, которую отражаютъ его выразительныя головы.

Относительно жизни и произведеній Рименшнейдера мы хорошо освѣдомлены благодаря изслѣдованіямъ Бодэ, А. Вебера, Карла Штрейта и Эд. Тенниса. Его роднымъ городомъ былъ Остероде на Гарцѣ, гдѣ онъ родился около 1468 г.; но уже въ 1483 г. мы встрѣчаемъ его въ Вюрцбургѣ, гдѣ онъ достигъ должности бургомистра и умеръ въ 1531 г. Не доказано, что свои годы ученья онъ провелъ въ Нюрнбергѣ, но что его искусство занимаетъ середину между средне-франкскимъ и швабскимъ, отвѣчаетъ географическому положенію Вюрцбурга. Во всѣ періоды его жизни большія скульптуры въ камнѣ его работы идутъ рядомъ съ рѣзными произведеніями изъ дерева, и замѣчательно, что именно, въ его деревянныхъ скульптурахъ отсутствіе раскраски возрастаетъ въ такомъ размѣрѣ, что нельзя не признать его намѣреннымъ.

Къ первому періоду творчества Рименшнейдера (до 1498 г.) принадлежатъ въ области каменной скульптуры надгробные памятники, какъ, напримѣръ, еще мало выразительный по стилю памятникъ рыцаря Эбергарда фонъ-Грумбаха въ приходской церкви въ Римпарѣ (1487 г.) и сдѣланный въ богатомъ поздне-готическомъ стилѣ памятникъ епископа Рудольфа фонъ-Шеренберга въ соборѣ въ Вюрцбургѣ (ум. въ 1495 г.). Между этими двумя приходятся превосходныя нагія каменныя фигуры Адама и Евы 1491 и 1493 гг. въ собраніи Историческаго Общества и

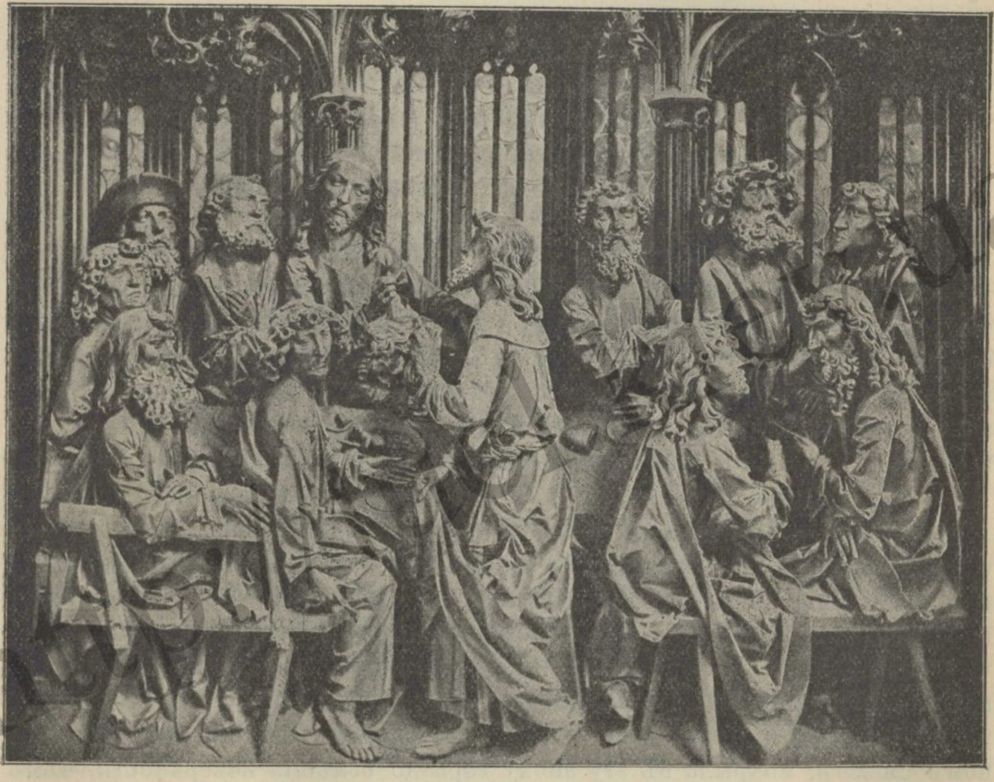
http://luclkiev.ua/

полная жизни Мадонна 1493 г., съ не совсѣмъ спокойными складками мантіи, въ новомъ соборѣ въ Вюрцбургѣ, сдѣланная изъ песчаника. Въ области рѣзьбы по дереву свѣжій, еще неуравновѣшенный ранній стиль Рименшнейдера является прежде всего въ сохранившемся въ видѣ фрагментовъ главномъ алтарѣ приходской церкви въ Мюннерштадтѣ (1490—92 гг.), къ которому примыкаетъ небольшой алтарь съ Христомъ и двѣнадцатью апостолами (около 1495 г.) въ собраніи зáмка въ Гейдельбергѣ.

Второй періодъ творчества Рименшнейдера простирается до 1516 г. Въ этомъ періодѣ мастеръ находится на вершинѣ своихъ цѣлей и знаній. Въ качествѣ монументальныхъ скульптурныхъ произведеній этого времени слѣдуетъ отмѣтить прежде всего четырнадцать большихъ фигуръ изъ песчаника, къ сожалѣнію, лишь отчасти сохранившихся, на наружныхъ контрфорсахъ капеллы Дѣвы Маріи въ Вюрцбургѣ; изъ нихъ Христосъ, Іоаннъ Креститель, апостолы Петръ и Андрей перенесены внутрь собора. Дышутъ силой полныя жизни головы, изящно и художественно падаютъ складки правдиво наброшенныхъ одеждъ. Изъ его каменныхъ надгробныхъ памятниковъ этого времени памятникъ Конрада фонъ-Шаумберга, рыцаря въ панцырѣ съ непокрытой кудрявой головой, въ капеллѣ Дѣвы Маріи въ Вюрцбургѣ (около 1500 г.), даетъ еще впечатлѣніе привлекательной манерности, между тѣмъ какъ памятникъ епископа Тритемія въ новомъ соборѣ въ Вюрцбургѣ (около 1516 г.) отмѣченъ уже большей простотой формъ, вліянію которой мастеръ подпалъ послѣ этого времени. Самый большой памятникъ Рименшнейдера (1499—1513 гг.) это — сдѣланный изъ известняка саркофагъ императора Генриха II-го и его жены Кунигунды въ соборѣ въ Бамбергѣ. Благородно и въ то же время жизненно исполненная царственная чета лежитъ рядомъ на широкой крышѣ саркофага; ихъ головы покоятся на подушкахъ, а ноги упираются въ львовъ. Что подобное устройство посредствомъ балдахиновъ съ килевидными арками не совсѣмъ стильно (ср. стр. 668—9), очевидно само собою; фигура императрицы сверхъ того еще выполнена въ готическомъ изгибѣ. Рельефы изъ жизни императорской четы, на боковыхъ сторонахъ саркофага, представляютъ высшее, въ смыслѣ свободнаго, плавнаго разсказа. Главными произведеніями мастера въ области рѣзьбы по дереву мы считаемъ, согласно новѣйшимъ изслѣдованіямъ, драгоцѣнные „алтари долины р. Таубера", которые слѣдуетъ отнести къ началу XVI-го вѣка. Послѣ того, какъ Боде, не отрицая вполнѣ возможности, что ихъ творцомъ былъ Рименшнейдеръ, склонился къ предположенію, что эти произведенія принадлежатъ его неизвѣстному учителю, болѣе крупному художнику, чѣмъ онъ самъ, Теннисъ документально подтвердилъ, что они принадлежатъ Рименшнейдеру, въ расцвѣтѣ его творчества. Это касается „Алтаря Св. Крови" въ церкви ап. Іакова въ Ротенбургѣ съ Тайной Вечерей въ среднемъ кивотѣ (см. рис. на стр. 675), фигуры котораго полны силы, вооду-

http://luck.kiev.ua/

шевленія и своеобразно расположены, „Алтаря Дѣвы Маріи“ въ церкви Господа Бога около Креглингена, съ „Успеніемъ Богородицы“ въ средней части, исполненнымъ поразительно наглядно и съ красивымъ верхомъ, и „Алтаря Св Креста“ въ приходской церкви въ Детвангѣ, главная часть котораго представляетъ Распятаго въ самыхъ чистыхъ формахъ тѣлесной красоты и глубочайшимъ выраженіемъ скорби въ благородной головѣ, увѣнчанной терновымъ вѣнцомъ. Всѣ три произведенія нерас-



Тайная Вечеря. Средняя часть „Алтаря Св. Крови“ въ ц. св. Іакова въ Ротенбургѣ, Тильмана Рименшнейдера. По № 185 „Сокровищницы классической скульптуры“, издательства Ф. Брукманна и K° въ Мюнхенѣ.

крашены, но лишь тронуты въ нѣкоторыхъ мѣстахъ краской; всѣ три, несмотря на нѣкоторую неподвижность композиціи, исполнены значительной сценической наглядности, и всѣ три по духовной глубинѣ высоко поднимаются надъ среднимъ уровнемъ множества сохранившихся нѣмецкихъ рѣзныхъ алтарей. Отдѣльныя фигуры и группы Рименшнейдера, находящіяся въ доступныхъ обозрѣнію собраніяхъ, намъ придется здѣсь пройти молчаніемъ, хотя нѣкоторыя изъ нихъ стоятъ на высотѣ его творчества.

Наконецъ, идетъ послѣднее время творчества мастера, которое начинается съ 1517 г. Монументальное произведеніе этой эпохи — Плачъ надъ тѣломъ Христа въ приходской церкви въ Майдбруннѣ около Рим-

пара: богатый фигурами рельефъ изъ песчаника, уже со слабымъ рисункомъ и болѣе схематической композиціей, но зато отличающійся тѣмъ большей глубиной и душевнымъ порывомъ. Сюда относится надгробный памятникъ епископа Лоренца фонъ-Бибра 1519 г. въ соборѣ въ Вюрцбургѣ изъ красноватаго мрамора: это единственное произведеніе Рименшнейдера, съ не совсѣмъ удачнымъ обрамленіемъ, съ формами, взятыми изъ сокровишницы ренессанса. Но послѣднее произведеніе рѣзьбы мастера по дереву, Мадонна въ вѣнкѣ изъ розъ (1521—24 гг.) на Кирхбергѣ около Фолькаха, по общей композиціи приближается къ „Благовѣщенію“ (т. наз. „Ангельскій привѣтъ“) Фейта Штосса въ нюрнбергской церкви Св. Лаврентія (ср. стр. 664). Не установлено еще, работалъ ли мастеръ въ послѣдніе годы своей жизни, предавшись уединенію. Все же, трудъ его жизни достаточно богатъ вплоть даже до 1520 г., въ исторіи же нѣмецкаго искусства онъ будетъ жить вѣчно.

C. Южно-германская и австрійская живопись XV-го вѣка.

Живопись въ южной Германіи также развилась теперь на почвѣ скромнаго ремесла съ оригинальной силой и широтой, которымъ предстояло будущее. Исходной точкой южно-нѣмецкой, а также верхнерейнской живописи является верхне-швабскій пейзажъ, отъ котораго пошли ея развѣтленія на западъ и на востокъ. Сказать, что верхнешвабская живопись развилась совершенно самостоятельно, было бы, конечно, слишкомъ сильно. У нѣкоторыхъ ея мастеровъ можно съ достовѣрностью прослѣдить итальянскія и нидерландскія вліянія. Но въ общемъ, мы имѣемъ здѣсь дѣло, именно, съ параллельнымъ развитіемъ, которому даетъ пищу духъ времени, идущій отъ очаговъ и на югѣ, и на сѣверѣ. Въ недавнее время Чейшнеръ снова обстоятельно показалъ, что на нѣмецкую живопись, именно, этой эпохи, оказала вліяніе нѣмецкая мистерія Страстей Господнихъ.

Стѣнная живопись, именно, въ южной Германіи въ собственномъ смыслѣ, покрыла въ эту эпоху гораздо большія поверхности, чѣмъ заставляютъ предполагать ея скудно сохранившіеся остатки. Напримѣръ, только изъ письменныхъ источниковъ мы узнаемъ, что въ Аугсбургѣ уже въ это время обыкновенно украшали живописью наружныя стѣны общественныхъ зданій. Но, что, на улицѣ Бреннера, напримѣръ (ср. стр. 677), этимъ способомъ украшались снаружи даже стѣны жилыхъ домовъ, показываютъ многочисленные, хотя и не представляющіе интереса въ художественномъ отношеніи остатки. Наилучше сохранившаяся фреска на наружной сторонѣ церкви, это огромное, выполненное въ 1480 г. изображеніе „Небеснаго Сонма“, со Св. Троицей во главѣ, на южной сторонѣ собора въ Грацѣ. Въ большемъ числѣ и иногда въ нѣсколько лучшемъ состояніи сохранились фрески и плафоны внутри зданій. Такъ, напримѣръ, съ арки хора ульмскаго собора строго и серьезно глядитъ на средній нефъ чисто ульмскій „Страшный Судъ“

http://luck.kiev.ua/

1471 г., ясный по композиціи и свѣтлый по краскамъ, впрочемъ, подновленнымъ. Изъ Аугсбурга происходятъ замѣчательныя картины съ маленькими фигурами на библейскія темы Петера Кальтенберга на сводчатомъ потолкѣ 1457 г., поразительныя по своимъ пейзажнымъ фонамъ; онѣ переданы въ національный музей въ Мюнхенѣ; по Бредту отличаются также пейзажными фонами картины на библейскія темы второй половины столѣтія, какъ „Поклоненіе волхвовъ", на сводахъ хора капеллы золотыхъ дѣлъ мастеровъ въ Аугсбургѣ. Множество остатковъ фресокъ, сопоставленныхъ Рилемъ, сохранилось въ баварскихъ церквахъ XV-го вѣка. Къ нимъ, именно, принадлежитъ „искусство улицы Бреннера", начало изученія котораго положилъ Гансъ Земперъ, а въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи принимали участіе Бертольдъ Риль и Іоганнъ Вальхеггеръ. Если перемѣну въ стилѣ, происшедшую въ теченіе XV-го столѣтія, въ области фресковой живописи южной Германіи можно, вообще, прослѣдить не такъ хорошо, какъ въ станковыхъ картинахъ, то въ долинѣ Эйзака происходитъ обратное. Сборнымъ мѣстомъ южно-тирольской художественной жизни XV-го вѣка была бриксенская школа живописи, а ея очагъ находится въ клуатрѣ собора въ Бриксенѣ. Смѣшеніе сѣверно-итальянскихъ, въ особенности падуанскихъ и венеціанскихъ заимствованій съ основнымъ баварскимъ чувствомъ происходитъ здѣсь съ почти драматической убѣдительностью. Во главѣ поворота къ реализму Земперъ ставилъ мастера „Распятія" и „Се человѣка" въ третьей аркадѣ, котораго онъ назвалъ „бриксенскимъ мастеромъ со скорпіономъ", но новѣйшія изслѣдованія приписываютъ руководящее значеніе мастеру, написавшему около 1446 г. „Плачъ надъ тѣломъ Христа", а около 1462 г. „Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ", и кромѣ того, повидимому, закончилъ съ помощью учениковъ Распятіе. Здѣсь становится яснымъ, что отношеніе зданій къ пространству въ это время еще не вполнѣ выработано, между тѣмъ какъ моделлировка и формы человѣческаго тѣла уже стоятъ въ связи съ пластической школой Падуи. Однако, въ общемъ составъ формъ и краски мастера Плача надъ тѣломъ Христа остаются нѣмецкими. Его ученикомъ является Якобъ Зунтеръ, подписавшій въ 1462 г. своимъ именемъ Мадонну со св. Михаиломъ и св. Екатериной во второй аркадѣ, а также написавшій рядъ другихъ фресокъ въ клуатрѣ, проникнутыхъ все возрастающимъ чувствомъ натуры.

Въ участіи, которое южно-нѣмецкое монументальное искусство приняло также въ развитіи живописи по стеклу XV-го вѣка, мы можемъ убѣдиться, бросивъ взглядъ на церковь Богородицы въ Мюнхенѣ, на соборъ въ Регенсбургѣ, въ особенности на соборъ въ Ульмѣ и на церкви св. Лаврентія и Зебальда въ Нюрнбергѣ. Изъ девяти оконъ хора ульмскаго собора, къ первой половинѣ XV-го столѣтія относятся второе, третье и четвертое справа; изъ нихъ первое примыкаетъ еще къ прежнимъ окнамъ медальонами, а другія два украшены изобра-

http://luc.kiev.ua/

женіями изъ жизни Дѣвы Маріи въ средѣ готическихъ архитектурныхъ формъ (ср. стр. 594). Во второй половинѣ вѣка возникли — окно въ концѣ и первое слѣва рядомъ съ нимъ. Эти два окна, принадлежащія къ самымъ благороднымъ въ Германіи, носятъ дату 1480 г. и приписываются нѣкоему мастеру Гансу Вильду. Оба изображаютъ жизнь Спасителя въ четырехъ главныхъ поляхъ въ видѣ балдахиновъ, написанныхъ серебряной желтой краской, выдѣляющихся на „мягкомъ свѣтѣ, похожемъ на лунное сіяніе“, надъ которыми въ стрѣльчатыхъ аркахъ возвышаются ажурныя украшенія, горящія точно драгоцѣнные камни. Въ церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ окно Ритера съ изображеніями изъ Ветхаго Завѣта относится, по Тоде, не къ 1479 г., какъ, обыкновенно, принимаютъ, а къ стилю первой половины столѣтія; окно Кунгофера, съ изображеніемъ внизу умершаго въ 1452 г. жертвователя, а вверху Спасителя и святыхъ, обозначаетъ собою переходъ; живымъ реализмомъ отличается окно Кнорра 1476 г. съ Преображеніемъ Господнимъ, но наиболѣе извѣстно окно Фолькамера 1493 г., сдѣланное въ стилѣ еще болѣе живописномъ, съ родословнымъ древомъ І. Христа, фигурами святыхъ и портретами семьи жертвователя. Наконецъ, въ церкви св. Зебальда къ XV-му вѣку относятся окна Гольцшуэра, Бегайма и Галлера, замѣчательныя по своимъ богатымъ мотивамъ позднеготическаго орнамента. Во всѣхъ этихъ и въ другихъ нюрнбергскихъ окнахъ Тоде указалъ направленія извѣстныхъ художниковъ станковой живописи. Не входя во всѣ эти частности, что завело бы насъ слишкомъ далеко, мы удовольствуемся указаніемъ, что развитіе живописи по стеклу въ это время и здѣсь слѣдуетъ за станковой живописью.

Наконецъ — миніатюра. Именно, въ Германіи въ монастыряхъ и въ цеховыхъ свѣтскихъ мастерскихъ рукописей, еще въ XV-мъ вѣкѣ развилась необыкновенно обширная иллюстраціонная дѣятельность, описанная для южной Баваріи Рилемъ, для Регенсбурга — Гендке, для Аугсбурга — Бредтомъ, а для Австріи — Нейвиртомъ. Но такъ какъ миніатюра и здѣсь не дошла до такихъ художественно-законченныхъ произведеній, какъ одновременныя нидерландскія и французскія миніатюры, то мы займемся немногими рукописями, проливающими свѣтъ на развитіе ея. Въ „Правилѣ св. Бенедикта“, мюнхенской городской библіотеки (lat. 8201 d.), написанномъ въ 1414 г. въ монастырѣ Меттенѣ на Дунаѣ, вмѣсто обычнаго въ большинствѣ случаевъ золотого фона видны уже некрасивые мѣстные холмистые пейзажи подъ голубымъ, къ горизонту бѣлѣющимъ небомъ. Отличительнымъ признакомъ извѣстной зальцбургской Библіи 1430 г. въ томъ же собраніи (lat. 15701) служатъ своеобразныя размашистыя, напоминающія аканѳъ обрамленія, постоянно встрѣчаемыя въ этихъ мѣстахъ. Въ Евангеліи 1462 г. брата Лаврентія тамъ же (№ 21597) мы видимъ подобныя же обрамленія вокругъ восьми картинъ въ листъ; въ ихъ простыхъ и наглядныхъ пейзажныхъ и архитектурныхъ фонахъ и простыхъ, мягко и

задушевно выполненныхъ изображеніяхъ изъ священной исторіи ничто не напоминаетъ объ одновременныхъ бургундскихъ и нидерландскихъ произведеніяхъ. Но самая красивая мюнхенская лицевая рукопись XV-го вѣка — это служебникъ 1480 г. въ церкви Богородицы, прекрасное Распятіе котораго стоитъ на высотѣ стиля тогдашняго времени и въ то же время не напоминаетъ иностранныхъ образцовъ. Изъ аугсбургскихъ рукописей съ миніатюрами, обозначившихъ собою переворотъ, наступившій около 1450 г., слѣдуетъ отмѣтить рукописи братьевъ Гектора и Георга Мюлиховъ, которые, какъ доказываетъ Бредтъ, были богатые дилетанты. „Исторія Александра Великаго" 1455 г. Гектора въ мюнхенской городской библіотекѣ (cod. germ. 581) и его аугсбургская хроника 1457 г., въ библіотекѣ въ Аугсбургѣ, при поверхностномъ, даже грубомъ исполненіи, отличаются необычнымъ для того времени въ Германіи знаніемъ перспективной глубины пространства, указывающимъ по существу на путешествіе рисовальщика въ Италію. Аугсбургская хроника Георга Мюлиха, въ королевской придворной частной библіотекѣ въ Штуттгартѣ, свидѣтельствуетъ о довольно высокой степени умѣнія, а въ передачѣ пейзажа, даже въ его настроеніяхъ, обусловленныхъ атмосферными явленіями, пользуется лишь собственными наблюденіями надъ мѣстной природой. Наконецъ, слѣдуетъ регенсбургская дунайская школа. Ея характерная особенность, „постепенное возрастаніе и усиленіе пейзажнаго элемента въ миніатюрѣ" (Каучъ), выступаетъ уже въ упомянутой ранѣе меттенской рукописи 1414 г. Обратимся къ самому извѣстному ея миніатюристу, Бертольду Фуртмейеру, которому Гендке посвятилъ цѣлую монографію. Главныя сохранившіяся произведенія Бертольда Фуртмейера, дѣятельность котораго продолжалась отъ 1468 г. почти до 1501 г., это двухтомный Ветхій Завѣтъ (съ 1468 г. по 1472 г.), въ монастырѣ Майгингенѣ, и пятитомный, законченный въ 1481 г. служебникъ изъ Зальцбурга, въ мюнхенской городской библіотекѣ (lat. 15708—15712). Многочисленные рисунки этихъ томовъ украшены упомянутыми выше мѣстными орнаментальными обрамленіями; миніатюры по художественной отдѣлкѣ и законченности не могутъ идти въ сравненіе, напримѣръ, съ рисунками Фукэ (ср. стр. 596) или хорошихъ нидерландскихъ мастеровъ: онѣ часто кажутся довольно суровыми и грубыми по формамъ, холодными и пестрыми по краскамъ, но зато въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ, напримѣръ, въ „Христѣ на Масличной Горѣ" служебника, особенно въ ихъ самостоятельномъ изобрѣтеніи и настроеніи пейзажа, мы находимъ ту связь съ родной землей, которая пробуждаетъ къ нимъ нашу любовь.

Противъ писанныхъ книгъ съ картинами побѣдоносно выступили затѣмъ и въ южной Германіи, и даже, какъ показалъ Мутеръ, въ Швабіи и Франконіи раньше, чѣмъ гдѣ-либо въ другомъ мѣстѣ, печатныя книги съ картинами. Самыя первыя книги, напечатанныя подвижными литерами и украшенныя гравюрами на деревѣ, появились у Пфи

http://lucl.kiev.ua/

стера въ Бамбергѣ: около 1460 г. „Библія бѣдныхъ“, въ 1461 г. „Драгоцѣнный камень“ Бонера, въ 1462 г. „Книга четырехъ исторій — Іосифа, Даніила, Эсѳири и Юдиѳи“. Гравюры на деревѣ представляютъ собою грубые, суровые, угловатые контурные рисунки, разсчитанные исключительно на раскраску. Самую обширную дѣятельность въ этой области развилъ Аугсбургъ, но и здѣсь въ гравюрѣ на деревѣ, какъ показываетъ первая иллюстрированная нѣмецкая Библія, напечатанная здѣсь въ 1470 г., не проявлялось никакого оживленія вплоть до 1480 г. Болѣе высоко стояло это искусство около того же времени въ Ульмѣ, гдѣ въ гравюрахъ на деревѣ „Книги о знаменитыхъ женщинахъ“, напечатанной въ 1473 г. Цайнеромъ, мы видимъ уже болѣе тонко закругленныя очертанія, зачатки штриховки тѣней и начало душевнаго выраженія. Новые пути открыла впервые, какъ мы видѣли (ср. стр. 641), кёльнская Библія 1480 г. Послѣ 1480 г. началось, затѣмъ, въ Ульмѣ и главнымъ образомъ въ Аугсбургѣ, дальнѣйшее художественное развитіе гравюры на деревѣ. „Описаніе Констанцскаго Собора“ (ср. стр. 630), напечатанное въ 1483 году у Антона Зорга въ Аугсбургѣ, „Швабская Хроника“ Томаса Лирера, появившаяся въ 1486 г. у Конрада Динкмута въ Ульмѣ, были вѣхами въ этой области. Нюрнбергъ принялъ участіе въ этомъ движеніи лишь послѣ 1490 г. Имя крупнаго издателя, разсылавшаго отсюда въ девяностыхъ годахъ по свѣту свои роскошныя изданія вродѣ „Сокровищницы благоденствія“ (1491 г.) и „Всемірной Хроники“ Гартманна Шеделя (на латинскомъ языкѣ въ 1493 г., на нѣмецкомъ — въ 1494 г.) — Антонъ Кобургеръ. Къ этимъ изданіямъ мы еще вернемся.

Святое семейство въ комнатѣ. Гравюра на мѣди Фейта Штосса. По оригин. Королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

Изъ граверовъ на мѣди, работавшихъ въ XV-мъ вѣкѣ во Франконіи и Баваріи, самостоятельное мѣсто занимаетъ только Фейтъ Штоссъ, извѣстный скульпторъ (ср. стр. 662), 11 (а не 12) гравюръ котораго собрали еще Барчъ и Пассаванъ, но эти гравюры относятся, вѣроятно, къ краковскому времени мастера. Его смѣлый натурализмъ и безпокойная, пылкая страстность говорятъ съ этихъ листовъ, на которыхъ скомканныя, взбученныя одежды при хорошемъ знаніи формъ

тѣла, доходятъ до крайняго предѣла. Слѣдуетъ отмѣтить „Святое Семейство въ комнатѣ“ (Пасс. 4, см. рис. на стр. 680), „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ (Б. 2) и „Обезглавленіе Св. Іакова“ (Б. 8). Прочіе граверы этихъ мѣстностей, относящіеся, впрочемъ, къ переходу отъ XV-го къ XVI-му столѣтію, находятся болѣе или менѣе подъ вліяніемъ Шонгауэра (ср. стр. 635); наиболѣе самостоятельными являются сильный, съ живописнымъ чутьемъ мастеръ съ монограммой L. Cz., изъ гравюръ котораго въ особенности извѣстно „Искушеніе Христа“ (см. рис. рядомъ) и мастеръ M. Z., изображенія котораго, вдающіяся въ реалистическія подробности, снабжены обыкновенно чисто нѣмецкими, франкско-баварскими пейзажными фонами. Нюрнбергъ, если не считать Штосса, въ XV-мъ вѣкѣ, повидимому, еще не пробовалъ своихъ силъ въ области гравюры на мѣди. Величайшій изъ его сыновей, Дюреръ, въ началѣ послѣдующей эпохи въ качествѣ гравера снова примкнулъ къ верхне- и средне-рейнской школѣ.

Искушеніе Христа. Гравюра на мѣди мастера L. Cz. По оригиналу Королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

Нагляднѣе всего исторія живописи и живописцевъ XV-го вѣка отражается въ собственно южной Германіи въ станковой живописи, которая развертывается здѣсь главнымъ образомъ на створкахъ рѣзныхъ алтарей, иногда также и въ средней части этихъ алтарей, на отдѣльныхъ же доскахъ или дощечкахъ сперва лишь изрѣдка, а затѣмъ большею частью въ области портрета. Во главѣ швабской школы XV-го столѣтія стоитъ знакомый уже намъ, поселившійся на постоянное жительство въ Ульмѣ скульпторъ и живописецъ Гансъ Мульчеръ (ср. стр. 653). Какъ живописецъ, Мульчеръ извѣстенъ по парѣ створокъ 1437 г. съ восемью картинами изъ жизни Спасителя и Богоматери въ берлинскомъ музеѣ и по парѣ створокъ съ восемью картинами того же содержанія его алтаря 1457 г., выставленнаго въ ратушѣ въ Штерцингѣ. Заслуживаютъ вниманія сомнѣнія Шмарсова, былъ ли

http://...

Мульчеръ — авторъ удостовѣренныхъ подписью еще довольно грубыхъ берлинскихъ картинъ и мастеръ удостовѣреннаго источниками алтаря въ Штерцингѣ, и сомнѣнія Гаака относительно того, расписывалъ ли, вообще, Мульчеръ створки своихъ алтарей, будучи скульпторомъ. Во всякомъ случаѣ картины обѣихъ серій принадлежатъ мастерской Мульчера и на обѣихъ повторяются тѣ же основныя черты замысла, композиціи, типовъ и красокъ. Обѣ серіи достигли той ступени, на которой пейзажный задній планъ изображается на золотомъ фонѣ, замѣняющемъ небо, но не перешагнули ея, съ прекрасными сильными, исконно-швабскими мульчеровскими типами; мотивы движеній отличаются удивительной смѣлостью, естественностью и жизнію. Въ противоположность Мозеру и Вицу (ср. стр. 631), Мульчеръ отличается драматизмомъ, однако, чисто живописно выполненныя створки изъ Штерцинга принадлежатъ къ зрѣлымъ твореніямъ верхне-нѣмецкой живописи XV-го столѣтія.

Нидерландскія формы перенесъ затѣмъ въ Швабію Фридрихъ Герлинъ, мастеръ, какъ выяснилъ Гаакъ, родившійся около 1435 г. въ Роттенбургѣ, а съ 1461 г. поселившійся въ Нёрдлингенѣ, гдѣ онъ и умеръ въ 1499 или 1500 г. Самыя раннія его картины, алтарныя створки съ Обрѣзаніемъ Господнимъ и Поклоненіемъ волхвовъ, 1459 г. въ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ и въ городской галлереѣ въ Нердлингенѣ, такъ явственно напоминаютъ Рогира ванъ-деръ Вейдена (ср. стр. 561), что онъ долженъ былъ знать картины этого мастера. Въ годы своихъ странствій онъ, вѣроятно, побывалъ въ Нидерландахъ; отъ воспоминаній о Нидерландахъ въ родѣ Рогира ванъ-деръ Вейдена онъ такъ и не освободился, хотя воплощалъ онъ ихъ грубо и поверхностно. Онъ не могъ никогда стать выше ремесленнаго исполненія; его удлиненныя лица съ очень тупыми носами, его широкія руки съ длинными, остроконечными пальцами не принадлежатъ ему, какъ кажется съ перваго взгляда. Но съ большими церковными заказами, которые ему выпадали, Герлинъ справлялся хорошо, искусно и технически ловко. Въ 16 картинахъ изъ жизни Христа (см. рис. на стр. 683), и св. Георгія, которыя украшаютъ створки главнаго алтаря (приблизительно 1462 г.) церкви св. Георгія въ Нёрдлингенѣ (теперь въ городской галлереѣ тамъ же), онъ, еще подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ нидерландскихъ обычаевъ, уже преодолѣлъ золотой фонъ. Въ картинахъ на створкахъ главнаго алтаря 1466 г. въ церкви св. Іакова въ Ротенбургѣ съ тѣми же сюжетами и Успеніемъ Богородицы, онъ, однако, на нѣкоторое время еще разъ вернулся къ нѣмецкой привычкѣ, по крайней мѣрѣ, внутреннія стороны алтарей снабжать золотымъ фономъ. Менѣе удачны, чѣмъ эти два превосходныя произведенія Герлина, болѣе простыя створки главнаго алтаря 1472 г. въ церкви св. Власія въ Бопфингенѣ, которыя снаружи украшены изображеніями мученій св. Власія, а внутри картинами на библейскія темы, богато заполненными архитектурными мотивами. Стремленіе къ новой жизни и къ большему

http://luckiev.ua/

движенію привело здѣсь къ большей грубости, угловатости и разбросанности, а отдѣльныя фигуры безъ мѣры вытягиваются въ длину. Болѣе захватывающее и въ то же время болѣе живописное впечатлѣніе производитъ большое изображеніе „Се человѣка" въ нёрдлингенской галлереѣ. Важнѣйшее позднее произведеніе Герлина и въ то же время послѣдняя изъ его картинъ, снабженныхъ подписью и датой, это — „Семейный алтарь" 1488 г., изъ церкви св. Георгія перешедшій въ городскую галлерею въ Нёрдлингенѣ. Здѣсь мастеръ выполнилъ и среднюю часть, съ семьей жертвователя, по всему можно думать, собственной семьей художника, столпившейся около трона Богоматери. Композиція и здѣсь удачна. Грубость движеній смягчилась до строгости; живые портреты говорятъ о тщательномъ наблюденіи; но горящія краски, распредѣленныя по одеждамъ, и здѣсь не слиты въ красочный аккордъ.

Поклоненіе волхвовъ. Картина Фридриха Герлина въ городской галлереѣ въ Нёрдлингенѣ. По фотогр. Фр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

Въ ульмской школѣ за Мульчеромъ слѣдуетъ уже упоминавшійся Гансъ Шюхлинъ (ср. стр. 656; ум. въ 1505 г.), которому принадлежатъ створки въ главномъ алтарѣ 1469 г. въ церкви въ Тифенброннѣ, съ восемью очень сильными изображеніями на золотомъ фонѣ изъ жизни Дѣвы Маріи и изъ исторіи Страстей Господнихъ, а на цоколѣ съ поясными фигурами Спасителя и апостоловъ. Будучи приблизительно одного возраста съ Герлиномъ, Шюхлинъ обнаруживаетъ отношенія скорѣе къ Нюрнбергу, чѣмъ къ Нидерландамъ, но сохраняетъ свое

собственное чувство природы и художественное изобрѣтеніе. Только его зять Бартоломе Цейтбломъ (упоминается отъ 1483 г. до 1531 г.) довелъ затѣмъ всѣ хорошія качества швабской живописи второй половины XV-го столѣтія до полнаго расцвѣта. Ходъ его развитія, въ недавнее время изученный Реберомъ, Бахомъ и Ланге, еще не вполнѣ выясненъ. Кромѣ Шюхлина на него должны были оказывать вліяніе Мульчеръ и Герлинъ. Въ его произведеніяхъ проявляется стремленіе къ болѣе чистой, спокойной красотѣ рисунка, къ болѣе плавному, однородному тону сильныхъ красокъ. У правильно сложенныхъ, вначалѣ довольно угловатыхъ, а затѣмъ болѣе законченныхъ фигуръ Цейтблома лица обыкновенно открытыя, съ крупными чертами. Его мужскія лица можно узнать по длиннымъ, острымъ, выступающимъ впередъ носамъ и нѣсколько выступающей нижней губѣ, а его женскія лица по узкому подбородку и по плоскимъ бровямъ надъ ихъ кроткими миндалевидными глазами. Его юношескія головы обыкновенно обрамляютъ длинные бѣлокурые волосы. Стиль первой половины столѣтія часто еще напоминаетъ узорные золотые фоны или развѣшанные ковры позади его отдѣльныхъ фигуръ въ натуральную величину, часто же спокойныя большія складки одеждъ лишь нехотя и то невполнѣ уступаютъ мѣсто скомканнымъ, угловатымъ драпировкамъ моднаго стиля. Ему не удается придать своимъ фигурамъ драматизмъ, но созерцательному и назидательному спокойствію онъ умѣетъ придать внутреннюю жизнь. Посреди теченій вѣка, которыя неслись вокругъ него, Цейтбломъ является мастеромъ, обладающимъ большимъ вкусомъ и солидною техникой, безъ сильно выраженной индивидуальности, но все-таки прислушивающимся къ своимъ собственнымъ впечатлѣніямъ.

Настоящимъ юношескимъ произведеніемъ Цейтблома изъ времени семидесятыхъ годовъ является алтарь, отъ котораго шесть досокъ съ картинами изъ жизни Спасителя сохранились въ соборѣ въ Ульмѣ и одна доска съ изображеніемъ Рождества Христова въ штуттгартскомъ музеѣ. Юношескій стиль Цейтблома мы видимъ также въ двухъ створкахъ алтаря изъ Микгейзера со святыми на золотомъ фонѣ въ пештской національной галлереѣ и картины алтаря, подѣленнаго между собраніями въ Карлсруэ и Донауэшингенѣ. Безусловно болѣе поздними являются изящныя створки съ золотымъ фономъ съ изображеніями св. Урсулы и св. Маргариты въ мюнхенской пинакотекѣ, прекрасныя доски съ картинами изъ жизни Дѣвы Маріи, алтаря изъ Пфулендорфа, алтаря въ галлереѣ въ Зигмарингенѣ и подвижныя створки алтаря Кильхберга, рѣзная по дереву средняя часть котораго осталась въ дворцовой капеллѣ въ Кильхбергѣ. На четырехъ кильхберговскихъ створкахъ въ штуттгартскомъ музеѣ, ранѣе относимыхъ къ семидесятымъ годамъ, а по Ланге возникшихъ только около 1490 г., мы видимъ великолѣпныя фигуры святыхъ больше человѣческаго роста, съ развѣшанными позади нихъ на синемъ фонѣ частью золотыми, частью красными завѣсами. Створки

главнаго алтаря въ Блаубейренѣ (ср. стр. 655) указываютъ лишь незначительные слѣды работы Цейтблома. Къ наиболѣе зрѣлымъ его произведеніямъ относятся четыре картины на створкахъ часто упоминаемаго эшахерскаго алтаря (около 1496 г.) въ штуттгартской галлереѣ. Четыре картины на цоколѣ изображаютъ поясныя фигуры отцовъ церкви; на двухъ створкахъ съ внутренней стороны находятся одаренныя изящной жизнью изображенія Благовѣщенія (см. рис. на стр. 686) и Посѣщенія Богородицею св. Елизаветы, а снаружи впереди золотыхъ завѣсъ на синемъ фонѣ величественныя фигуры двухъ Іоанновъ. Оборотная сторона цоколя этого алтаря, живописно скомпанованная картина съ изображеніемъ двухъ ангеловъ, держащихъ нерукотворенный образъ Спасителя, находится въ берлинскомъ музеѣ. Штуттгартскому музею принадлежитъ, затѣмъ, большая, лучшая вещь Цейтблома, снабженная его подписью и датами 1497 и 1498 годовъ, — алтарь Геерберга. При открытыхъ створкахъ можно видѣть слѣва Рождество Христово, справа — Введеніе во храмъ, а при закрытыхъ — Благовѣщеніе. Какими нѣмецкими, благородными и спокойно-сдержанными кажутся Дѣва Марія и ангелъ, какъ чудесенъ зеленый пейзажъ, перерѣзанный рѣкой и окаймленный голубыми горами, открывающійся взору черезъ окно въ комнатѣ Благовѣщенія. Картины на внутреннихъ сторонахъ также дышутъ строгой прелестью, которая навсегда сохранитъ привлекательность лучшимъ созданіямъ Цейтблома. Простое величіе его замысла и чистота его творчества даютъ возможность не обращать вниманія на нѣкоторую поверхностность, присущую также его художественной манерѣ исполненія.

Послѣ Ульма и Нёрдлингена главными очагами швабской, а въ то же время и нѣмецкой живописи этой эпохи, были Меммингенъ и Аугсбургъ. Въ Меммингенѣ, какъ показали Шейблеръ, Бодэ и Р. Фишеръ, уже съ 1433 г. процвѣтали Штригели, семья живописцевъ, изъ которой, однако, какъ художественная личность изъ плоти и крови выступаетъ впервые лишь Бернгардъ Штригель (1460 или 1461—1528 гг.). Не подлежитъ, повидимому, сомнѣнію, что онъ былъ ученикомъ Цейтблома въ Ульмѣ. По архаичности, по художественному міровоззрѣнію и по отношенію къ природѣ въ своихъ религіозныхъ картинахъ онъ принадлежитъ еще къ XV-му столѣтію. Только въ портретахъ, которые онъ сталъ писать съ начала XVI-го столѣтія, онъ является предъ нами настоящимъ мастеромъ, и притомъ мастеромъ XVI-го столѣтія. Мы займемся имъ, поэтому, позже. Въ Аугсбургѣ уже въ послѣдней трети XV-го столѣтія появляется семейство Буркмайровъ; Томанъ Буркмайръ, отецъ великаго Ганса Буркмайра, принадлежащаго уже XVI-му столѣтію, въ 1460 г. былъ еще ученикомъ, и мы не знаемъ ни одной достовѣрной его работы; вслѣдъ за Буркмайрами тотчасъ появляются Гольбейны. Однако, даже Гансъ Гольбейнъ старшій, хотя онъ, какъ художникъ, работалъ съ 1493 г., принадлежитъ уже новому вѣку возрожденія, къ которому мы ближе подойдемъ въ

http://luc.kiev.ua/

слѣдующемъ томѣ. До сихъ поръ, вообще, считали, что Гансъ Гольбейнъ старшій родился около 1460 г., но въ настоящее время Штедтнеръ, которому слѣдуетъ Вейсъ-Либерсдорфъ, пытался привести документальныя доказательства, а если онъ вѣрно прочелъ, то и доказалъ, что Гансъ Гольбейнъ старшій родился только въ 1473 г. Къ мастерамъ XV-го столѣтія мы причисляемъ только тѣхъ художниковъ, которые родились до 1470 г.; о родившихся позже мы будемъ говорить уже въ слѣдующемъ томѣ.

Благовѣщеніе. Картина Бартоломея Цейтблома отъ алтаря Эшахера въ Корол. музеѣ въ Щтуттгартѣ. По фотогр. Фр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

Изъ Аугсбурга нашъ путь идетъ въ близлежащую Баварію, искусство которой такъ тѣсно связано съ искусствомъ родственнаго ей Зальцбурга, что даже говорятъ о баварско-зальцбургской школѣ. Мы уже видѣли (ср. стр. 676), что стѣнная живопись XV-го вѣка оставила въ этихъ областяхъ многочисленные памятники, и что миніатюра здѣсь даже стала на самостоятельную дорогу. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, при свѣтѣ новѣйшихъ изслѣдованій, и баварская станковая живопись выступаетъ все съ большей самостоятельностью. Относящіяся сюда картины начала вѣка, например, тонко исполненный алтарикъ со святыми въ капеллѣ обители Штрейхенъ, на который обратилъ вниманіе Риль, затѣмъ не въ мѣру превознесенный алтарь съ Распятіемъ изъ Пэля въ мюнхенскомъ національномъ музеѣ и большое Распятіе въ приходской церкви въ Альтмюльдорфѣ, раньше, не задумываясь, приписывали кёльнской школѣ, съ картинами которой онѣ, однако, лишь стоятъ на одной и той же ступени развитія. Сюда примыкаютъ Распятія въ церквахъ въ Фюрштеттѣ (около 1420 г.) и въ Торрвангѣ (около 1450 г.), съ успѣхами въ смыслѣ пониманія пространства, но гдѣ еще нѣтъ собственно самаго пространства. Къ концу столѣтія (1492 г.) относится.

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 46. Срѣтеніе Господне, картина Рюланда Фрюауфа въ церкви Гросгмайна близъ Унтерберга.

По Р. Стіассни.

напримѣръ, большой алтарь съ Распятіемъ изъ церкви францисканцевъ въ Мюнхенѣ, теперь въ тамошнемъ національномъ музеѣ, примитивно реалистическая вещь, при общей отсталости, богатая грубо индивидуальными чертами, хотя въ своей четѣ жертвователей уже даетъ простые и естественные портреты. Если этотъ алтарикъ приписываютъ мюнхенскому придворному живописцу Гансу Ольмдорферу, то это, конечно, такъ же произвольно, какъ и то, когда нѣкоторыя картины шлейсгеймской галлереи приписываютъ такимъ художникамъ, которые извѣстны только по письменнымъ источникамъ.

Благодаря изслѣдованіямъ Стяссннаго, мы имѣемъ образчикъ подлинной зальцбургской станковой живописи этой эпохи. Мы знаемъ теперь, что много обсуждавшееся Распятіе вѣнской галлереи, помѣченное именемъ Д. Пфеннинга и датой 1449 г. — зальцбургскаго происхожденія. Здѣсь уже всѣ отдѣльныя событія на Голгоѳѣ художественно объединены и расположены на золотомъ узорномъ фонѣ еще безъ всякихъ намековъ на пейзажъ, но съ пробуждающимся чувствомъ пространства. Дальнѣйшую ступень развитія на пути къ реализму представляетъ, затѣмъ, большое Распятіе Конрада Лайба 1457 г. въ соборѣ въ Грацѣ, написанное подъ итальянскимъ вліяніемъ. Лайбъ былъ, какъ доказано, работавшій въ Зальцбургѣ швабъ. Къ послѣдней четверти столѣтія относятся произведенія Рюланда Фрюофа, родомъ, повидимому, изъ Пассау, такъ какъ здѣсь онъ уже въ 1471 г. украсилъ картинами ратушу, но у насъ есть свѣдѣнія, что онъ неоднократно работалъ для Зальцбурга. Онъ помѣтилъ своими иниціалами R. F. и датой 1491 г. четыре происходящихъ изъ Зальцбурга картины на золотомъ фонѣ вѣнской галлереи, переднія стороны которыхъ представляютъ Молитву въ Геѳсиманскомъ саду, Бичеваніе, Несеніе Креста и Христа на Крестѣ въ очень реалистической передачѣ, но съ необычно мягкимъ, почти слабымъ душевнымъ настроеніемъ. Тѣ же помѣты носитъ хорошій поясной портретъ юноши въ красной шапочкѣ въ собраніи Фикдора въ Вѣнѣ. Повидимому, тому же мастеру на нѣсколько болѣе поздней ступени развитія принадлежатъ, затѣмъ, какъ мы принимаемъ вмѣстѣ со Стяссннымъ, Энгертомъ и Байерсдорферомъ, четыре большія картины на деревѣ въ церкви въ Гроссгмайнѣ на Унтербергѣ, которыя изображаютъ Введеніе во храмъ (см. табл. 46), Христа, поучающаго во храмѣ, Пятидесятницу и Успеніе Богоматери. Хотя онѣ были написаны въ 1499 г. и показываютъ очень развитую перспективу, мы еще видимъ въ нихъ золотой узорный фонъ. Группы расположены съ большимъ вкусомъ, краски свѣтлыя и свѣжія. Типы въ достаточной степени индивидуальны и разнообразны, характеры серьезны и кротки. Оживленія нѣтъ нигдѣ и слѣда. Связь этихъ картинъ со швабской школой очевидна. Съ чисто художественной точки зрѣнія онѣ принадлежатъ къ лучшимъ нѣмецкимъ созданіямъ своего времени.

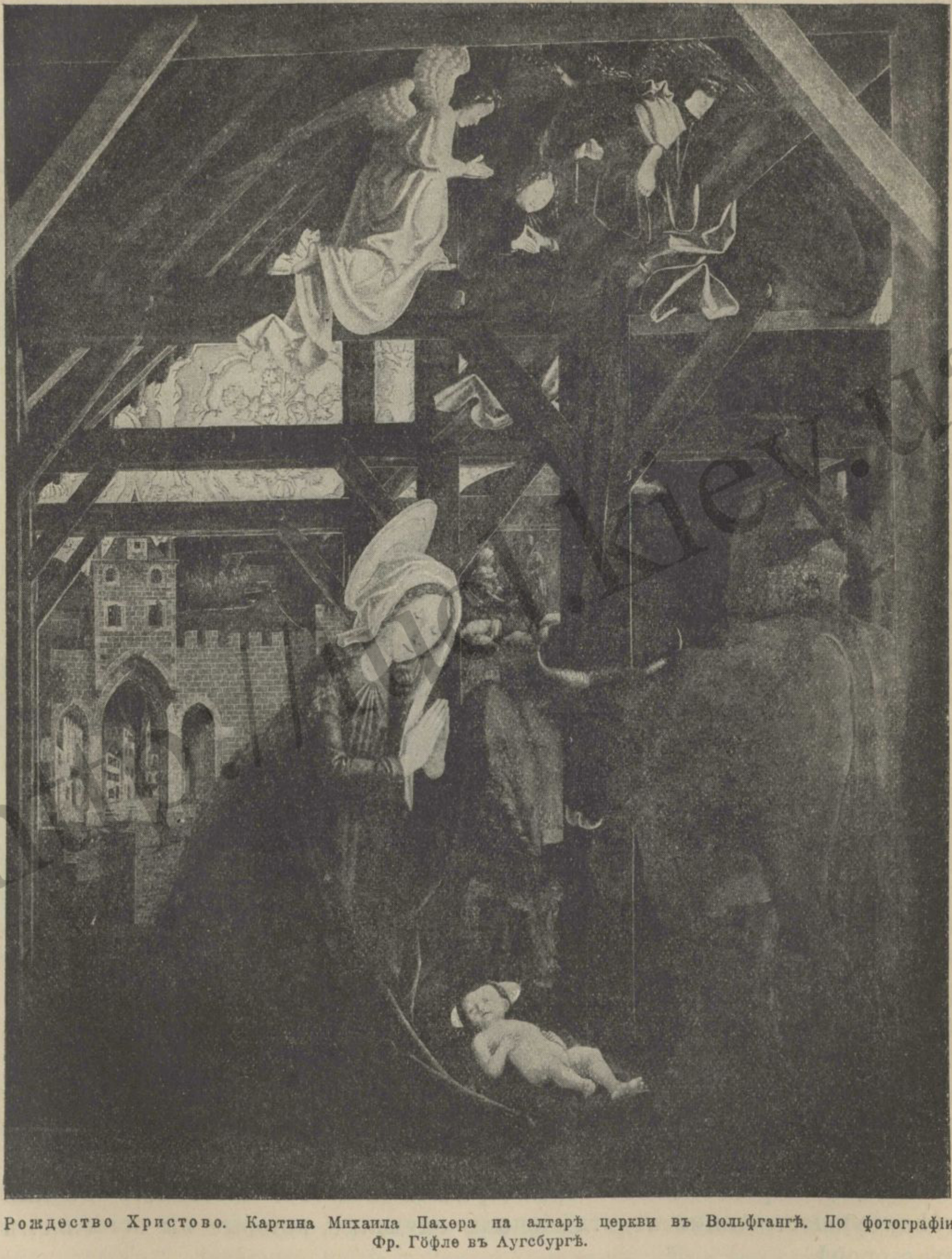
http://luck.kiev.ua/

То, что можно было бы сказать о вѣнской, штейерской и богемской живописи этого времени, не настолько важно, чтобы нельзя этого было предоставить спеціальному изслѣдованію. Намъ придется вернуться только къ Тиролю, съ фресковыми живописцами котораго (ср. стр. 677) мы уже познакомились, чтобы здѣсь тотчасъ же обратиться къ великому скульптору и живописцу Михаилу Пахеру (ср. стр. 658) изъ Брунека въ Пустерталѣ. Къ первой обстоятельной работѣ о Пахерѣ Дальке (1885 г.) присоединяются болѣе новыя изслѣдованія Земпера, Штромпена, Стясснаго и Реттингера. Михаилъ Пахеръ, называвшійся мастеромъ уже въ 1467 г., умеръ въ 1498 г. Его младшій братъ и помощникъ, Фридрихъ Пахеръ умеръ въ 1508 или 1509 году; Гансъ Пахеръ, вѣроятно, сынъ Фридриха, впервые упоминается въ 1487 г., а въ послѣдній разъ въ 1507 г. Брунекъ оставался главнымъ мѣстопребываніемъ семьи Пахеровъ и ихъ мастерской. Гдѣ бы ни учился Михаилъ Пахеръ, несомнѣнно, онъ путешествовалъ по сѣверной Италіи. Перспективно правильной передачѣ пространства внутри помѣщеній, въ чемъ онъ стоитъ выше всѣхъ современниковъ, утонченному равновѣсію своихъ композицій, пластической обработкѣ и искуснымъ раккурсамъ своихъ человѣческихъ фигуръ онъ могъ въ то время научиться только въ школѣ Скварчіоне въ Падуѣ, про которую мы знаемъ, что она посѣщалась также нѣмцами; его выдержанныя въ горячемъ пурпурномъ тонѣ краски, какъ онъ ни самостоятеленъ самъ по себѣ, предполагаютъ нѣкоторое знакомство съ красочными аккордами венеціанцевъ. На ряду съ этимъ въ немъ чувствуются отклики шонгауэровскихъ гравюръ. Свѣжестью и силой своего воспріятія онъ обязанъ, однако, своей крови, а рѣзкая худощавость его женщинъ, выразительная индивидуальность его мужскихъ лицъ съ большими носами представляетъ наслѣдіе всей нѣмецкой школы, къ которой онъ принадлежитъ. Поэтому онъ и не воспринялъ настоящихъ элементовъ ренессанса, а до конца оставался готическимъ художникомъ. Всѣ чужеземныя вліянія были поглощены его собственной, крупной во всемъ сущностью.

Такъ какъ живопись, нѣкоторое время считавшуюся юношескимъ произведеніемъ Михаила Пахера, именно, фрески на сводахъ часовни въ Вельсѣ (четыре отца церкви), поражавшія своими раккурсами и, къ сожалѣнію, совершенно уничтоженныя въ 1882 г., мы считаемъ скорѣе позднѣйшими произведеніями его школы, а расписныя створки въ его алтаряхъ въ Грисѣ (ранѣе 1471 г.) погибли, то мы непосредственно встрѣчаемся съ его главнымъ произведеніемъ, большимъ алтаремъ съ двойными створками въ церкви въ С.-Вольфгангѣ (1477—81 гг., ср. стр. 658). Внутреннія стороны внутреннихъ створокъ, которыя и здѣсь еще имѣютъ золотой фонъ, являются наиболѣе тщательно выписанными изъ дошедшихъ до насъ картинъ Михаила Пахера. Четыре огромныя главныя изображенія представляютъ Рождество Христово (см. рис. на стр. 688), Обрѣзаніе, Введеніе во Храмъ и Успеніе Богоматери. Какъ

http://luck.kiev.ua/

все здѣсь величаво и вѣрно задумано, какъ спокойны и при этомъ естественны складки одеждъ, какъ выразительны лица и какія огнен-



Рождество Христово. Картина Михаила Пахера на алтарѣ церкви въ Вольфгангѣ. По фотографіи Фр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

ныя краски. Напротивъ, восемь картинъ изъ жизни Спасителя, расположенныхъ въ два ряда, однѣ надъ другими, и видимыхъ, когда внутреннія створки закрыты, а наружныя открыты, выполнены не съ такой лю-

бовью, какъ картины внутреннихъ сторонъ; тѣмъ не менѣе, золотой фонъ здѣсь исчезъ; цвѣтущія и сіяющія дали пейзажа, въ которыхъ переданы вечернія и утреннія настроенія, свидѣтельствуютъ о размѣрахъ и глубинѣ знанія природы у Пахера. Наружныя стороны расписаны изображеніями изъ жизни св. Вольфганга работы различныхъ учениковъ. Какъ цѣлое, однако, алтарь въ С.-Вольфгангѣ относится къ небольшому числу истинно мастерскихъ произведеній, которыя дало нѣмецкое искусство XV-го столѣтія. Еще позже (въ 1489—90 гг.) возникъ и, вѣроятно, былъ еще богаче въ частяхъ, выполненныхъ его рукой, алтарь „Отцовъ церкви“ въ капеллѣ „Всѣхъ святыхъ“ въ соборѣ въ Бриксенѣ. Наружныя стороны съ изображеніемъ четырехъ отцовъ церкви, написанныхъ самимъ Михаиломъ въ его лучшей манерѣ, находятся въ галлереѣ въ Аугсбургѣ. Этихъ немногихъ сохранившихся произведеній Михаила Пахера достаточно, чтобы причислить его на всѣ времена къ великимъ мастерамъ нѣмецкаго искусства.

Изъ работъ брата Михаила, Фридриха Пахера, сохранилось въ семинаріи клириковъ во Фрейсингѣ очень искусно написанное „Крещеніе“, выполненное имъ въ 1483 г. для госпиталя св. Духа въ Бриксенѣ. Гансу Пахеру, по предположеніямъ Земпера и Стяссныго, кромѣ Мадонны въ винтлеровскомъ собраніи въ Брунекѣ, слѣдуетъ приписать нѣсколько серій картинъ въ монастырѣ Нейштифтѣ. Неисчислимое количество сохранившихся картинъ тирольской школы переходного времени отъ XV-го къ XVI-му столѣтію подчиняютъ стиль Пахера постепенно новому, начавшемуся тогда итальянскому вліянію. Ихъ количество потому такъ велико, что бури революціи и реформаціи нигдѣ не были такъ слабы, какъ въ тихихъ альпійскихъ долинахъ, гдѣ процвѣла и отцвѣла эта школа.

Наконецъ, идетъ франкская школа живописи XV-го вѣка, средоточіемъ которой былъ Нюрнбергъ. О непосредственныхъ итальянскихъ или кёльнскихъ вліяніяхъ на нюрнбергскія картины съ золотымъ фономъ начала этой эпохи не можетъ быть и рѣчи, скорѣе можно говорить о старо-богемскихъ или ново-швабскихъ вліяніяхъ. Но въ существенномъ мы и въ нюрнбергской станковой живописи должны признать особое развитіе, вышедшее изъ суровой, благородной франкской основы и направленное духомъ времени на общіе пути, которые повсюду шли рядомъ. Основанія новому изученію исторіи нюрнбергской живописи XV-го столѣтія положилъ Генри Тоде; то, что эти основанія въ существенныхъ чертахъ покоятся на предположеніяхъ, отозвалось на ихъ убѣдительности лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ, которые мы оставляемъ въ сторонѣ.

Во главѣ развитія, шедшаго около 1400 г. на ряду съ кёльнскимъ, болѣе суровымъ по своему чувству, въ Нюрнбергѣ стоитъ часто упоминаемый алтарь Имгоффа въ церкви Св. Лаврентія, обратная сто-

рона котораго съ „Плачемъ надъ тѣломъ Христа“ находится въ германскомъ музеѣ. Лицевая средняя картина въ церкви св. Лаврентія (см. рис. на этой стр.), въ стилѣ картинъ съ плоскими золотыми и ковровыми фонами, представляетъ Вѣнчаніе Богоматери сидящимъ рядомъ съ ней увѣнчаннымъ Спасителемъ, между тѣмъ какъ внутреннія стороны створокъ содержатъ портреты жертвователей небольшихъ размѣровъ, съ очень плохимъ сходствомъ, стоящихъ на колѣняхъ у ногъ апостоловъ Симона и Өаддея. Фигуры стоящихъ апостоловъ болѣе коротки и бо-

Передняя часть алтаря Имгофа въ церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ. По фотогр. Ф. Шмидта въ Нюрнбергѣ.

лѣе урѣзаны, чѣмъ двѣ главныя сидячія фигуры средней картины, какъ часто бываетъ на той ступени развитія искусства, когда законъ равномѣрнаго заполненія пространства требуетъ отъ головъ створокъ и отъ головъ главной картины приблизительно равной высоты и величины. Переходъ отъ традиціонныхъ типовъ готическаго идеальнаго стиля къ болѣе реалистической моделлировкѣ и къ большей индивидуальности въ лицахъ проявляется въ этомъ важномъ произведеніи, возникшемъ около 1420 г., лишь въ видѣ легкихъ намековъ. Его отличаетъ возвышенное, торжественное, но въ то же время умѣренно строгое настроеніе. Изъ прочихъ 26 произведеній, которыя Тоде приписываетъ частью тому же мастеру, частью его школѣ, частью его послѣдователямъ, мы назо-

вемъ здѣсь только два. На створкахъ алтаря Дейхслера (около 1418 г.), въ берлинскомъ музеѣ, снаружи изображены на синемъ фонѣ Дѣва Марія и св. Петръ Мученикъ, а внутри св. Елизавета и Іоаннъ Креститель на золотомъ фонѣ. Средняя картина большого бамбергскаго алтаря 1429 г. въ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ представляетъ Распятіе на золотомъ фонѣ, въ очень тяжелыхъ краскахъ, съ языкомъ формъ простымъ, почти вялымъ и все еще осмысленнымъ лишь наполовину. Дѣйствительно, возможно, что эти три картины, писанныя клеевыми красками, представляютъ различныя ступени развитія одного и того же мастера. Что этотъ мастеръ назывался Бертольдомъ, или даже, какъ добавилъ Гюмбель, Бертольдомъ Ландауэромъ, принадлежитъ къ одной изъ тѣхъ догадокъ въ области исторіи искусства, почерпнутыхъ изъ документальныхъ источниковъ, которыя могутъ быть допущены до тѣхъ поръ, пока не будетъ доказано противное.

Успѣхи, сдѣланные во второй четверти XV-го вѣка нюрнбергской живописью въ рукахъ болѣе слабыхъ художниковъ, обращаютъ на себя вниманіе прежде всего въ произведеніяхъ художника, называемаго Тоде мастеромъ алтаря св. Вольфганга. Какимъ образомъ онъ вышелъ изъ направленія „мастера Бертольда“, показываетъ его алтарь Страстей Господнихъ въ церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ. Болѣе самостоятельнымъ представляется его алтарь съ Успеніемъ Богородицы въ бреславльскомъ музеѣ; его главное произведеніе, алтарь св. Вольфганга (около 1448 г.), съ Воскресеніемъ Христовымъ въ средней части, находится въ церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ. Почти въ это же время жилъ мастеръ Тухерова алтаря церкви Богоматери въ Нюрнбергѣ; его главныя картины еще безъ всякихъ попытокъ воспроизводить пространство, съ приземистыми, большеголовыми фигурами, изображаютъ Благовѣщеніе, Распятіе и Воскресеніе. Здѣсь обнаруживаются успѣхи въ реализмѣ моделлировки и въ оживленности выраженія. Къ разгару перехода къ реалистическому нюрнбергскому стилю второй половины XV-го вѣка относится алтарь Леффельгольца 1453 г. въ церкви св. Зебальда, съ изображеніемъ на створкахъ ряда событій изъ жизни св. Екатерины, причемъ фигуры еще поразительно коротки, а лица нѣсколько традиціонны, но полны наружной и внутренней жизни.

Послѣ 1460 г. и въ Нюрнбергѣ произошелъ, затѣмъ, поворотъ въ сторону большаго углубленія пространства картины, болѣе тѣлеснаго и болѣе вѣрнаго изображенія вводимыхъ на плоскость картины, людей, животныхъ и растеній, большаго изученія пейзажа и болѣе правдивой передачи свѣта и тѣни въ явленіяхъ міра. Что представители верхненѣмецкой народности всѣми своими познаніями въ области указанныхъ новыхъ пріемовъ живописи обязаны нидерландцамъ, въ исторіи искусства считается догматомъ, который, однако, въ такой общей формѣ невѣренъ. Нельзя отрицать, что мастера, начавшіе въ Нюрнбергѣ по-

http://luckiev.ua/

воротъ къ новому, были освѣдомлены о нидерландскомъ движеніи, но мы не можемъ здѣсь признать непосредственнаго подражанія опредѣленнымъ нидерландскимъ мастерамъ и картинамъ.

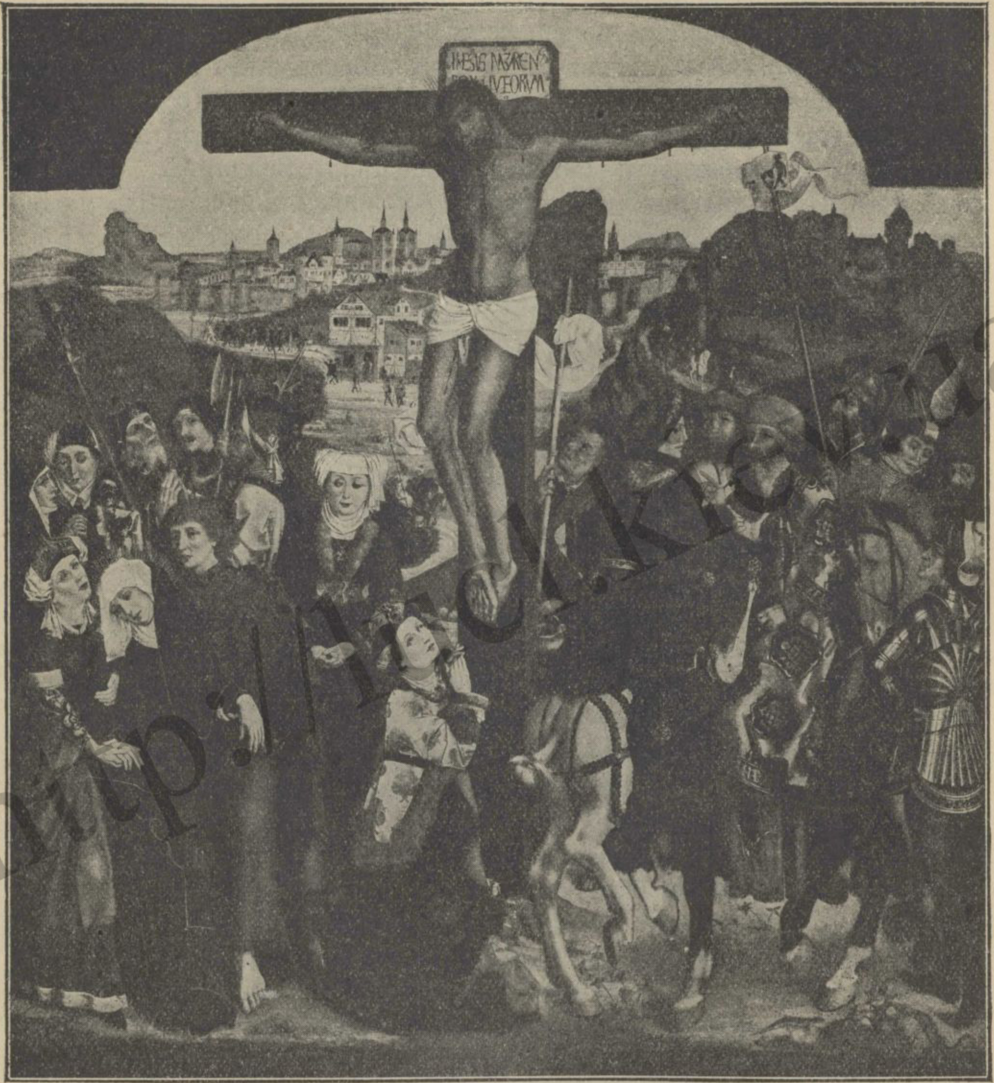
Страницы, посвященныя исторіи нюрнбергской живописи XV-го вѣка, раньше заполнялись почти цѣликомъ одним ъ именемъ Михеля Вольгемута, который въ качествѣ учителя Дюрера былъ окруженъ едва ли заслуженнымъ поклоненіемъ, и въ этомъ отношеніи Тоде принадлежитъ заслуга провѣрки и выдѣленія. До него изученіемъ Вольгемута занимались въ особенности Робертъ Фишеръ и Зейдлицъ. Основателемъ новаго направленія въ одной изъ большихъ живописныхъ мастерскихъ Нюрнберга является въ это время Гансъ Плейденвурфъ, какъ извѣстно, между 1451 и 1472 гг. работавшій въ Нюрнбергѣ. Михель Вольгемутъ (1434—1519 гг.), въ 1473 г. женившійся на вдовѣ Ганса Плейденвурфа, получилъ въ наслѣдство вмѣстѣ съ его мастерской и лучшаго ученика его, пасынка Вильгельма Плейденвурфа, умершаго въ 1495 г. Опредѣлить произведенія Ганса Плейденвурфа удалось, съ одной стороны, благодаря замѣченной уже Фишеромъ помѣткѣ его „Распятія“ въ мюнхенской пинакотекѣ начальными буквами I. P., а съ другой стороны — благодаря критико-стилистическому изслѣдованію документально удостовѣреннаго алтаря, который мастеръ выполнилъ въ 1462 г. для церкви св. Елизаветы въ Бреславлѣ. О томъ же, что Вильгельмъ Плейденвурфъ былъ въ 1493 г. сотрудникомъ Вольгемута по многочисленнымъ рисункамъ для деревянныхъ гравюръ „Всемірной хроники Гартманна Шеделя“ (ср. стр. 680), украшенной болѣе чѣмъ 2,000 частью пейзажныхъ, частью историческихъ картинъ, говоритъ вполнѣ опредѣленно сама хроника.

„Распятіе“ Ганса Плейденвурфа въ мюнхенской пинакотекѣ (см. рис. на стр. 694), возникшее, повидимому, около 1460 г., представляетъ крестъ Спасителя, окруженный красиво расположенными группами людей на фонѣ нѣмецкаго пейзажа въ коричневатыхъ тонахъ подъ золотымъ небомъ. Намеки на Рогира ванъ-деръ-Вейдена, въ которыхъ его упрекаютъ, чисто общаго характера. Нимбы уже исчезли. Исхудавшій, нѣсколько одеревенѣло написанный, залитый кровью Спаситель на крестѣ — потрясающій образъ страданія; скорбь сильно, но сдержанно отражается въ движеніяхъ и чертахъ серьезныхъ сильныхъ мужчинъ и благородныхъ женщинъ у подножія креста. Совершенно такимъ же стилемъ отличался алтарь 1462 г. въ церкви св. Елизаветы въ Бреславлѣ, по крайней мѣрѣ, насколько это можно видѣть по его остаткамъ, напримѣръ, „Введенію во храмъ“, въ силезскомъ музеѣ. На картинахъ алтарныхъ створокъ подобнаго же стиля въ пинакотекѣ въ Мюнхенѣ, въ галлереѣ въ Аугсбургѣ и въ германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ попадаются еще отчасти нимбы въ формѣ золотыхъ дисковъ, безъ перспективы, плоскихъ.

За позднѣйшее произведеніе Ганса Плейденвурфа можно охотно

http://luck.kiev.ua/

принять Распятіе Шёнборна въ германскомъ музеѣ, и менѣе охотно, если судить по зарисованнымъ женскимъ типамъ, вмѣстѣ съ Вейсбахомъ, алтарный образъ 1470 г., въ Щепановѣ, въ Галиціи. Удивительно



Распятіе. Картина Ганса Плейденвурфа въ Мюнхенской пинакотекѣ. По фотографіи издательства Ф. Брукманна въ Мюнхенѣ.

жизненный портретъ сѣдого каноника Шёнборна въ германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ, поясной, съ руками и на синемъ фонѣ, во всякомъ случаѣ достаточно хорошъ для Ганса Плейденвурфа, за которымъ мы его оставимъ. „Годы, умственный трудъ, а не обыкновенныя заботы и тѣлесныя страданія“, — говоритъ Альфредъ Леманъ, — „какъ будто тонкимъ грифелемъ избороздили своими слѣдами дышущее жизнью лицо старика“.

Самого Михеля Вольгемута, слишкомъ переоцѣненнаго еще Таузингомъ, теперь обыкновенно умышленно недооцѣниваютъ. То, что онъ очерствилъ стиль Плейденвурфа и довелъ его до ремесленности, вѣрно относительно работъ его мастерской, но собственноручныя работы его болѣе ранняго времени принадлежатъ къ лучшимъ нѣмецкимъ художественнымъ произведеніямъ того времени. Прежде всего сюда относится алтарь 1465 г. изъ Гофа въ мюнхенской пинакотекѣ: четыре большія доски съ Воскресеніемъ Христовымъ, Молитвой въ саду Геѳсиманскомъ, Распятіемъ и Снятіемъ со креста. Моделлировка болѣе увѣренна, умѣла, болѣе ровная, чѣмъ у Плейденвурфа, фигуры же болѣе угловаты по формамъ, а лица менѣе выразительны. Вмѣсто золотого фона, удержаннаго только въ двухъ картинахъ, выступаетъ полный настроенія пейзажъ, надъ которымъ въ „Воскресеніи“ справа, на ночномъ синемъ небѣ, брезжитъ утренняя заря. Для 1465 г. въ Германіи это было однимъ изъ успѣховъ. Затѣмъ идутъ створки большого алтаря 1479 г. въ церкви Дѣвы Маріи въ Цвиккау; когда первыя створки закрыты, видны Благовѣщеніе (см. рис. на стр. 696), Рождество Христово, Поклоненіе Волхвовъ и Св. родъ на золотомъ фонѣ. При закрытыхъ створкахъ, на голубомъ фонѣ неба появляются Молитва въ саду Геѳсиманскомъ, Распятіе, Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ и Несеніе креста. Двѣ послѣднія картины, однако, показываютъ другую руку, остальныя же представляютъ лучшее, что далъ Вольгемутъ. Событія разсказаны просто и съ чувствомъ, часто принимаютъ участіе дѣти; женскіе типы съ ихъ высокими лбами, маленькими, широко разставленными глазами подъ высокими бровями, съ ихъ длинными, тонкими носами и полными губами сами по себѣ такъ же мало привлекательны, какъ мужскіе типы съ ихъ выдающимися скулами, тяжелыми вѣками и острыми подбородками; но женщинамъ нельзя отказать въ спокойной величавости, а мужчинамъ въ самобытности и серьезной осанкѣ; глубокія, сочныя гармоничныя краски, которыми залиты картины, показываютъ руку настоящаго мастера. Къ алтарю въ Цвиккау ближе всего стоитъ впервые указанный Тоде алтарь въ соборѣ въ Крайльсгаймѣ. Вскорѣ послѣ 1480 г. послѣдовалъ уже значительно болѣе слабый большой алтарь Галлеровой капеллы св. Креста въ Нюрнбергѣ. Въ четырнадцати картинахъ створокъ съ изображеніями изъ жизни Дѣвы Маріи и изъ исторіи Страстей Господнихъ въ приходской церкви въ Герсбрукѣ характеристика переходитъ уже въ каррикатуру, а недостатокъ композиціи въ хаотичность. Противники Вольгемута, несмотря на это, или, какъ разъ поэтому, считаютъ эти картины его собственными. Наоборотъ, по отношенію къ заказаннымъ Вольгемуту въ 1507 г. и оконченнымъ въ 1508 г. картинамъ на створкахъ алтаря церкви въ Швабахѣ всѣ изслѣдователи сходятся въ томъ, что это грубая ученическая работа. Только картины пределлы со св. Анной, Богоматерью и Младенцемъ, Іоанномъ Крестителемъ, св. Мартиномъ и св. Елизаветой, снова непосредственно при-

http://luci.kiev.ua/

мыкающія къ цвиккаускому алтарю, несомнѣнно, принадлежатъ самому Вольгемуту. Нельзя отрицать, что Вольгемутъ часто работалъ довольно ремесленно, и еще чаще позволялъ ремесленно работать своимъ ученикамъ, но не надо забывать, что, когда онъ бралъ себя въ руки, то давалъ отличныя вещи.

Благовѣщеніе. Картина Михеля Вольгемута на главномъ алтарѣ церкви Маріи въ Цвиккау. По фотогр. преемниковъ Ф. и О. Брокманна (Р. Тамме) въ Дрезденѣ.

Безусловно, самымъ значительнымъ сотрудникомъ и послѣдователемъ Вольгемута былъ Вильгельмъ Плейденвурфъ, которому, поэтому, Тоде приписалъ „безусловно самое выдающееся произведеніе нюрнбергской живописной школы второй половины столѣтія“, четыре большихъ створки, во всякомъ случаѣ заказаннаго Вольгемуту, Перингсдёрферова алтаря въ германскомъ музеѣ, въ Нюрнбергѣ. Такъ какъ названныя картины на самомъ дѣлѣ не имѣютъ ничего общаго со стилемъ Вольгемута ни по своимъ болѣе разнообразнымъ и въ то же время болѣе индивидуальнымъ типамъ, ни по своимъ болѣе яснымъ и болѣе уравновѣшеннымъ композиціямъ, болѣе зрѣлой и болѣе живописной моделлировкѣ, ни по своимъ краскамъ, отличающимся большимъ единствомъ, то мы можемъ присоединиться къ предположенію Тоде. Наружныя стороны четырехъ створокъ заключаютъ четыре парныя изображенія святыхъ въ натуральную величину: св. Зебальда и Георгія, Іоанна Крестителя и Николая, Роза-

http://www.tuclib.kiev.ua/

лію и Маргариту, Екатерину и Варвару. Двухъярусныя внутреннія стороны изображаютъ четыре событія изъ легенды св. Фейта, затѣмъ св. Севастіана, св. Бернарда, св. Христофора и евангелиста Луку въ видѣ живописца. Ни одинъ нюрнбергскій художникъ не повѣствовалъ кистью съ большей граціей и убѣдительнѣе, чѣмъ мастеръ этихъ алтарныхъ картинъ; нѣмецкое искусство XV-го столѣтія не можетъ похвалиться болѣе достойными характерами святыхъ, которые на оборотной сторонѣ этихъ створокъ стоятъ на живописныхъ готическихъ подставкахъ въ видѣ канделябровъ.

Въ заключеніе мы должны удѣлить нѣкоторое вниманіе заказнымъ портретамъ, которые въ это время нашли для себя въ Нюрнбергѣ уже благопріятную почву. Альфредъ Леманнъ изучилъ ихъ почти двѣ дюжины; самый красивый изъ нихъ, это уже упомянутый портретъ каноника Шёнборна (ср. стр. 694), который мы вмѣстѣ съ Тоде приписываемъ Гансу Плейденвурфу. Вильгельму Плейденвурфу онъ приписываетъ, но съ меньшей убѣдительностью, прекрасный поясной двойной портретъ супружеской четы, или жениха съ невѣстой 1475 г., въ амальинскомъ учрежденіи въ Дессау, приписывавшійся ранѣе Вольгемуту, и нѣсколько принужденный поясной портретъ Конрада Имгофа 1486 г. въ капеллѣ св. Роха въ Нюрнбергѣ. Несомнѣнно также нюрнбергскаго происхожденія превосходный портретъ Урсулы Тухеръ въ кассельской галлереѣ, раньше также приписывавшійся Вольгемуту. Новая, неизвѣстная доселѣ ясность рисунка и утонченность живописи портрета Елизаветы — Никласъ Тухеръ въ Касселѣ и портретовъ Ганса Тухера и его жены Фелицитаты въ Веймарѣ (всѣ три 1499 г.), указываютъ на наступленіе новаго, болѣе свѣтлаго времени. И дѣйствительно, на кассельскомъ портретѣ открыли монограмму Дюрера. Для насъ теперь достаточно того, что мы до извѣстной степени познакомились съ почвой, на которой выросъ этотъ бальдуръ нѣмецкаго искусства.

http://luci.kiev.ua/

3. Искусство XV-го столѣтія въ сѣверной Германіи.

А. Сѣверно-нѣмецкая архитектура XV-го столѣтія.

На обширныхъ пространствахъ сѣверной Германіи, черезъ которыя протекаютъ Везеръ, Эльба и Одеръ съ ихъ притоками, многія почтенныя древнія церкви продолжали перестраиваться въ новомъ стилѣ времени. Луговая церковь въ Зöстѣ (ср. стр. 448) получила свой сѣверный порталъ и свои двѣ башни; соборъ въ Брауншвейгѣ (ср. стр. 274) получилъ свой сѣверный боковой нефъ, по своимъ витымъ столбамъ, своимъ крѣпкимъ сѣтчатымъ сводамъ и своему пламенѣющему ажурному переплету принадлежащій къ самымъ живописнымъ созданіямъ нѣмецкой поздней готики. Соборъ въ Магдебургѣ (ср. стр. 276 и 447) получилъ свой исполненный достоинства западный фасадъ, между гладкими башнями котораго средній фронтонъ и двери развертываютъ всю роскошь поздне-готическихъ украшеній; первоначально снабженный

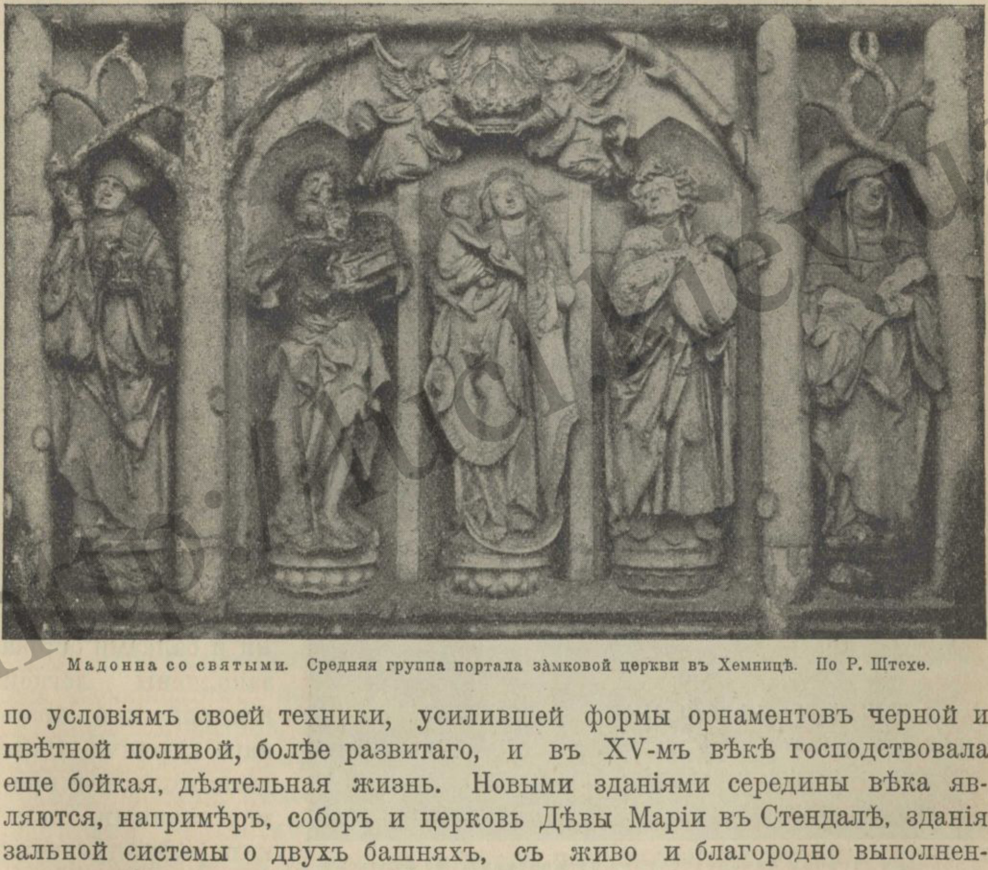
двумя башнями мейссенскій соборъ (ср. стр. 447), какъ доказывалъ Гурлиттъ, въ концѣ столѣтія былъ увѣнчанъ башней съ тремя шпилями, по начавшей входить тогда въ обычай и теперь еще сохранившейся въ соборѣ и въ церкви св. Севера въ Эрфуртѣ системѣ, къ сожалѣнію, уничтоженной пожаромъ въ 1547 г.

Изъ новыхъ построекъ въ районѣ бутового камня, который, спускаясь съ нѣмецкой средней возвышенности, захватываетъ нѣкоторую часть низменности, выдѣляются прежде всего нѣкоторыя вестфальскія церкви зальной системы, изъ которыхъ слѣдуетъ назвать просторную, украшенную еще лиственными капителями церковь св. Ламберта въ Мюнстерѣ, а затѣмъ также силезскія постройки, какъ, напримѣръ, пятинефную церковь Петра и Павла въ Герлицѣ (1457—97 гг.), возникшую при тѣхъ же условіяхъ. Сплошная область новыхъ церквей зальной системы переходного времени отъ XV-го къ XVI-му столѣтію находится въ королевствѣ Саксоніи. Историческое значеніе этой группы выяснилъ Генель. Благосостояніе, которымъ города Рудныхъ горъ были обязаны новому расцвѣту своей горнопромышленности, побуждало ихъ воздвигать монументальные соборы или приходскія церкви, отвѣчавшія потребностямъ новаго времени безотносительно къ старымъ предписаніямъ строительной техники. Такъ какъ съ самаго начала предполагалось, что это будутъ церкви для общины или для проповѣди, то ихъ хоръ сливали съ продольнымъ корпусомъ въ возможно болѣе цѣльное пространство, трансепта не дѣлали вовсе, боковые нефы доводили до одинаковой высоты со среднимъ нефомъ, а вдоль стѣнъ боковыхъ нефовъ возводили эмпоры, служившіе здѣсь для расширенія пространства. Изъ отдѣльныхъ формъ этихъ церквей, къ числу которыхъ относятся плоскіе сѣтчатые своды, выдѣляются восьмиугольные столбы съ вогнутыми боковыми плоскостями (вродѣ желобковъ дорическихъ колоннъ) и гардинныя арки (см. рис. на стр. 700, на окнахъ), дуговыя линіи которыхъ открываются кверху. Особый типъ представляютъ еще церковь св. Кунигунды (1417—76 гг.) и церковь ап. Петра (окончена въ 1499 г.) въ Рохлицѣ, почти квадратныя зданія, покоющіяся на четырехъ опорахъ, съ сильно выступающимъ хоромъ, который заканчивается многоугольникомъ. Рядъ церквей описаннаго типа въ Рудныхъ горахъ начинается въ 1450 г. церковью Іоанна Богослова въ Плауэнѣ, планъ которой (теперешній трансептъ не долженъ вводить въ заблужденіе) примыкаетъ къ квадратному плану рохлицкой церкви и даже представляется болѣе послѣдовательнымъ, чѣмъ тотъ, такъ какъ хоръ также возвышается на квадратномъ планѣ. Затѣмъ слѣдуютъ церковь Дѣвы Маріи въ Цвиккау, хоръ которой былъ выстроенъ въ 1453—75 гг., тогда какъ продольный корпусъ съ его восьмиугольными столбами съ вогнутыми сторонами относится лишь къ XVI-му столѣтію, и соборъ во Фрейбергѣ (1485—1501 гг.), хоръ котораго, на самомъ дѣлѣ стоящій особнякомъ, былъ выстроенъ только впослѣдствіи. Въ соборахъ Аннаберга (отъ

http://lucl.kiev.ua/

1499 г. до 1525 г.), Пирны (1502—46 гг.) и Шнееберга (послѣ 1515 г,) художественное развитіе области Рудныхъ горъ достигаетъ полнаго выраженія. Перестройка за́мковой церкви въ Хемницѣ была произведена также только въ XVI вѣкѣ, и къ этому столѣтію также относится ея замѣчательный порталъ, обрамленіе котораго вмѣсто балокъ и переплетовъ состоитъ изъ стволовъ и вѣтвей (см. рис. на этой стр. Ср. стр. 584 и 702).

Въ области сѣверно-нѣмецкаго кирпичнаго стиля, болѣе утонченнаго по своей стильной правильности, чѣмъ южно-нѣмецкій, а

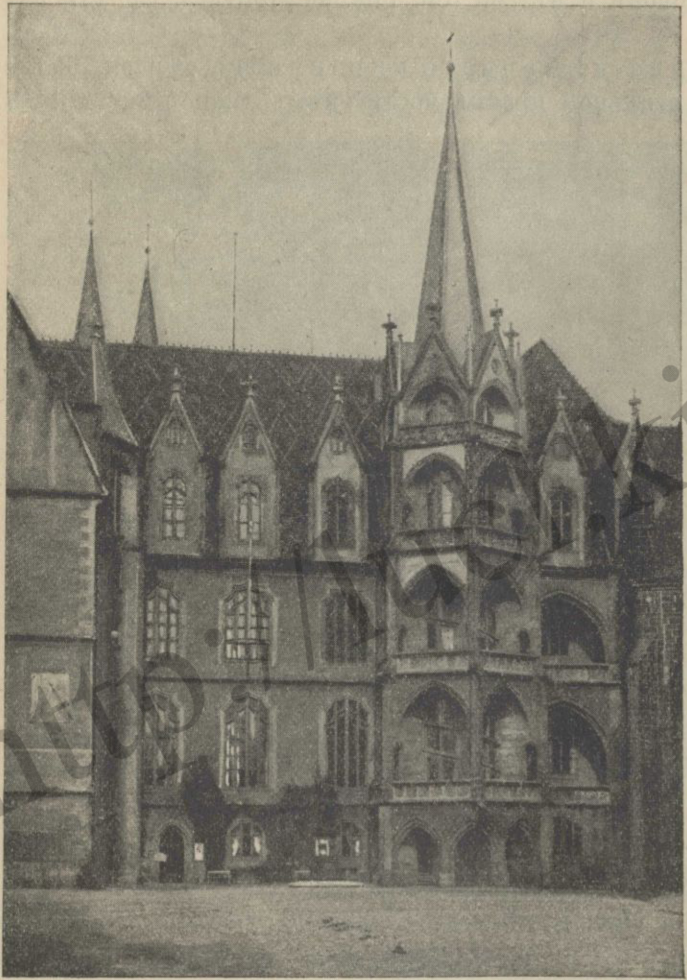


Мадонна со святыми. Средняя группа портала за́мковой церкви въ Хемницѣ. По Р. Штехе.

по условіямъ своей техники, усилившей формы орнаментовъ черной и цвѣтной поливой, болѣе развитаго, и въ XV-мъ вѣкѣ господствовала еще бойкая, дѣятельная жизнь. Новыми зданіями середины вѣка являются, напримѣръ, соборъ и церковь Дѣвы Маріи въ Стендалѣ, зданія зальной системы о двухъ башняхъ, съ живо и благородно выполненными отдѣльными формами. Изъ церквей зальной системы за это время были выстроены, напримѣръ, пятинефная церковь ап. Петра въ Любекѣ и трехнефная церковь Дѣвы Маріи въ Данцигѣ, своими частью сталактитообразными сводами особенно типичная для поздне-готическаго вкуса.

По художественности замысла своихъ общественныхъ и жилыхъ зданій сѣверная Германія XV-го вѣка во многихъ случаяхъ идетъ значительно дальше южной. Уже деревянныя зданія, перегородчатыя постройки разнообразнѣе по строительнымъ мотивамъ и богаче

по рѣзьбѣ. Рядъ ратушъ даже въ небольшихъ городкахъ примѣняютъ перегородчатую систему очень послѣдовательно и красиво на взглядъ. Конструкція и здѣсь приспособлена къ потребностямъ, но и сама по себѣ она представляетъ художественный интересъ. Привлекательныя по своей живописности и богато украшенныя слуховыми окнами и башенками постройки этого рода, въ которыхъ только верхніе этажи, выступающіе одинъ надъ другимъ, строились въ перегородку, представляютъ зданія, ставшія частью образцами современныхъ виллъ, какъ, напримѣръ, ратуши въ Альсфельдѣ и Фрицларѣ, Дудерштадтѣ и Вернигероде. Богаче всего жилыми постройками этого стиля Гальберштадтъ, Гильдесгеймъ и Брауншвейгъ. Промежутки между искусно вырѣзанными и раскрашенными стояками и балками остова заполнены легкой кладкой изъ краснаго кирпича. Окна дѣлаются всегда прямоугольными, только порталы дѣлаются то со стрѣльчатой аркой, то съ плоской. Въ Гильдесгеймѣ сюда относится старый домъ гильдіи разносчиковъ (домъ Дрейера) 1482 г., а роскошный домъ мясниковъ (Knochenamthaus), отнесенный Эссенвейномъ еще къ XV-му столѣтію, возникъ лишь въ XVI-мъ вѣкѣ. Для верхнихъ, выступающихъ этажей, характерно, что крыша надъ ними выступаетъ на улицу болѣе, чѣмъ на два метра отъ подошвы дома. Въ Гильдесгеймѣ перегородчатые дома обращены на улицу фронтонами, въ Брауншвейгѣ же, гдѣ сохранилась большая часть этихъ построекъ XV-го вѣка, онѣ


Дворовая сторона Альбрехтсбурга въ Мейссенѣ. По фотографіи.

обыкновенно обращаютъ на улицу свои кровельные жолоба. Отличительной особенностью рѣзныхъ балокъ брауншвейгскихъ домовъ, по Лахнеру, является такъ называемый ступенчатый фризъ, который, напримѣръ, на одномъ домѣ рынка св. Эгидія 1461 г. украшенъ маленькими дѣтскими головками, а часто также и другими изображеніями.

Между кирпичными ратушами Германіи знамениты своими тонко украшенными фронтонами ратуши въ Тангермюнде и въ Кёнигсбергѣ въ Неймаркѣ. Въ смѣшанномъ стилѣ, изъ облицовочныхъ кирпичей съ украшеніями, выдержана живописная ратуша въ Бреславлѣ, роскошно украшенная пышными сквозными переплетами, фіалами, слуховыми окнами и башнями. Жилыми домами кирпичнаго стиля этой эпохи, у которыхъ по общему правилу ступенчатые фронтоны, украшенные слѣпыми или плоскими арками, обращены на улицу, въ особенности богаты прибалтійскіе города, настолько, что отмѣчать ихъ отдѣльно нѣтъ возможности. Не слѣдуетъ забывать, однако, нѣкоторыхъ городскихъ воротъ съ башнями, принадлежащихъ къ самымъ блестящимъ произведеніямъ. Въ Любекѣ сюда относятся За́мковыя ворота и оконченныя въ 1477 г. Голштинскія ворота. Марка обладаетъ въ такихъ городахъ, какъ Штендаль и Нейбранденбургъ, какъ Кёнигсбергъ, Штаргардъ и Пирицъ, цѣлой панорамой живописныхъ и красивыхъ жилыхъ построекъ и военныхъ сооруженій этого рода.

Въ области сѣверной Германіи съ бутовымъ камнемъ Госларъ обладаетъ самой красивой ратушей въ поздне-готическомъ стилѣ XV-го столѣтія. Нѣмецкая гражданская архитектура этой эпохи достигаетъ своей вершины въ огромномъ строеніи изъ камня, высоко подымающемся надъ Эльбой — Альбрехтсбургѣ въ Мейссенѣ (см. рис. на стр. 700), выстроенномъ между 1471 и 1481 гг. архитекторомъ Арнольдомъ изъ Вестфаліи, совмѣстной резиденціи двухъ братьевъ-государей, Эрнста и Альбрехта Саксонскихъ. Со стороны крутого берега Эльбы пригнанное къ неровностямъ почвы, на подобіе за́мка, а съ открытой равнинной стороны устроенное, какъ дворецъ, это внушительное зданіе въ общемъ больше дворецъ, чѣмъ за́мокъ. Всѣ помѣщенія покрыты сводами со стрѣльчатыми арками, нѣкоторыя поддерживаются столбами, одни снабжены богатыми сѣтчатыми сводами, другія сталактитовыми. Большія окна, расположенныя въ глубокихъ нишахъ, заканчиваются отчасти уже описанными гардинными арками, которыя, повидимому, отсюда впервые перешли въ саксонское церковное строительство. Всѣ сильныя и слабыя стороны нѣмецкой поздней готики проявляются здѣсь съ наибольшей ясностью.

В. Сѣверно-нѣмецкая скульптура XV-го столѣтія.

Во всей обширной области сѣверной Германіи художественная рѣзьба была въ бо́льшемъ распространеніи, чѣмъ каменная скульптура и бронзовое литье, которое ограничивалось попрежнему немногими, скорѣе

http://luci.kiev.ua/

ремесленными, чѣмъ художественными литейными мастерскими. Въ теченіе первой половины XV-го столѣтія скульптурныя мастерскія различныхъ сѣверно-нѣмецкихъ городовъ, не сходя съ прежняго пути, стремились къ воздуху и свободѣ. Въ теченіе второй половины столѣтія на югѣ и востокѣ всей этой области стало проявляться все болѣе сильное вліяніе южной Германіи, въ особенности Франконіи, между тѣмъ какъ къ западу и сѣверу отъ Вестфаліи, которая съ давнихъ поръ поддерживала съ рейнской областью указанныя Нордгоффомъ сношенія, самостоятельно перерабатывались рейнскія или даже зарейнскія вліянія.

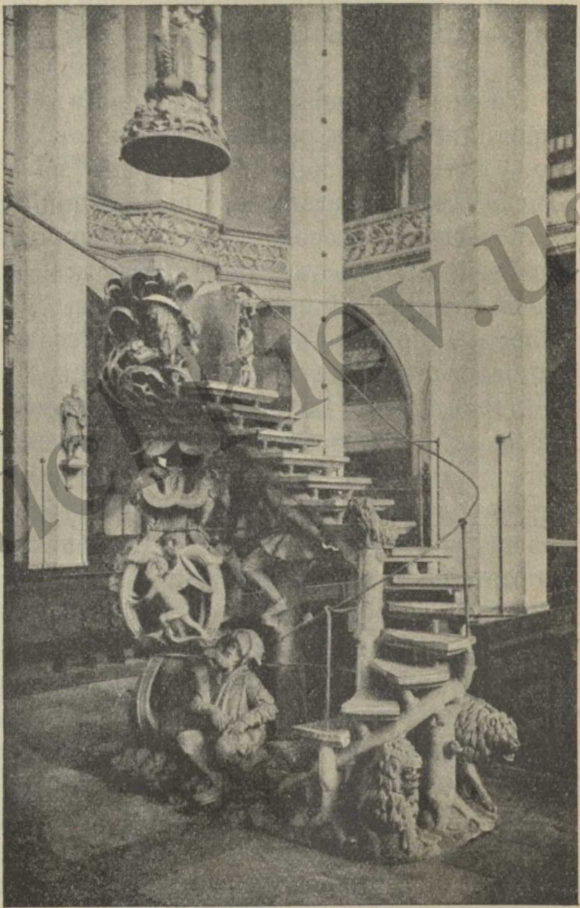
Средоточіемъ сѣверно-нѣмецкой каменной скульптуры этой эпохи была сѣверная Саксонія. Въ сдѣланномъ около 1475 г. „Святомъ Гробѣ" для существовавшей раньше церкви св. Варѳоломея въ Дрезденѣ, а теперь въ тамошнемъ музеѣ древностей, мы видимъ отклики школы Крафта, параллельно которой она идетъ. Каѳедра въ соборѣ во Фрейбергѣ (см. рис. на стр. 703), возникшая, надо думать, около 1500 г., обозначаетъ высшій расцвѣтъ упомянутаго уже фантастически-реалистическаго саксонскаго древеснаго стиля (ср. стр. 584 и 699), хотя и не изобрѣтеннаго въ Саксоніи, но пользовавшагося здѣсь, какъ и позднѣе, около 1500 г., особымъ расположеніемъ. Древняя каменная каѳедра имѣетъ форму фантастическаго цвѣтка съ тюльпанообразной чашечкой, стебель и листья котораго прикрѣплены каменными веревками къ тоже высѣченному изъ камня древесному стволу. Фигуры святыхъ, затѣмъ реалистическія фигуры крестьянъ (художникъ изображенъ въ видѣ пастуха съ своей собакой) и маленькіе крылатые ангелы остроумно расположены и оживляютъ это замѣчательное сооруженіе, въ стилистическомъ отношеніи совершенно невозможное, но съ художественной стороны не лишенное интереса. Оно обозначаетъ безграничную художественную самонадѣянность въ промежутокъ между временемъ готики и временъ возрожденія.

Развитіе сѣверно-нѣмецкой каменной скульптуры всего XV-го вѣка предстаетъ передъ нами въ Эрфуртѣ, Магдебургѣ и Гальберштадтѣ. Въ Эрфуртѣ о первомъ дыханіи новаго времени свидѣтельствуютъ маленькіе живо выполненные рельефы жертвователей 1422—29 гг. въ соборѣ и въ церкви проповѣдниковъ. Алебастровый горельефъ архангела Михаила 1467 г. въ церкви св. Севера уже совершенно полонъ смѣлаго духа XV-го столѣтія, а рельефъ 1494 г. съ изображеніемъ Мадонны въ церкви св. Варѳоломея показываетъ скорѣе грубую силу, чѣмъ художественную прелесть реалистическаго стиля времени. Въ магдебургскомъ соборѣ каменная статуя архіепископа Альберта IV-го первой половины вѣка полна уже естественности и жизни, но статуя Мадонны на главномъ столбѣ около каѳедры имѣетъ неспокойныя складки одеждъ, хотя въ этой статуѣ есть извѣстная грація послѣдней четверти вѣка, а надгробный памятникъ императрицы Эдиты

http://lucl.kiev.ua/

заимствовалъ развѣтвленія саксонскаго „древеснаго стиля“ конца вѣка. Наконецъ, если въ соборѣ въ Гальберштадтѣ апостолы 1422 г. въ хорѣ представляютъ плохую ремесленную работу, то въ одной изъ капеллъ хора находится нѣсколько болѣе поздняя прекрасная статуя стоящей Богоматери, а затѣмъ въ другой капеллѣ отличный рельефъ съ Поклоненіемъ Младенцу 1517 г., показывающій уже дальнѣйшее измѣненіе поздне-готическаго стиля въ его переходѣ къ духу возрожденія.

Въ сѣверозападной нижней Саксоніи апостолы на столбахъ церкви св. Іоанна Богослова въ Оснабрюкѣ представляютъ переходъ отъ готической напыщенности второй четверти столѣтія къ сильному реализму послѣдней четверти этой эпохи, тогда какъ каменный рельефъ на одной изъ башенъ собора въ Мюнстерѣ, съ изображеніемъ входа Христа въ Іерусалимъ, стоитъ уже вполнѣ на почвѣ новаго времени.


Каѳедра собора во Фрейбергѣ. По Р. Штехе.

Богатой художественной жизнью отличался въ XV-мъ вѣкѣ Любекъ, главный городъ Ганзы. Именно здѣсь, какъ показалъ Гольдшмидтъ, послѣ 1400 г. внезапно выступила на первый планъ каменная пластика, пользовавшаяся вестфальскимъ песчанникомъ. Къ первой трети этой эпохи относятся нѣсколько статуй апостоловъ и мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, менѣе натуральной величины, еще готически изогнутыхъ, сохраняемыхъ теперь въ хорѣ церкви св. Екатерины. Къ серединѣ столѣтія Гольдшмидтъ относитъ Мадонну въ видѣ зрѣлой женщины съ обнаженнымъ младенцемъ Христомъ на рукѣ, стоящую снаружи, на западномъ порталѣ церкви Дѣвы Маріи, но она навѣрное нѣсколько позднѣе. Собственно къ концу столѣтія относятся четыре большихъ барельефа за восточными перилами хора церкви Дѣвы Маріи, въ общемъ спокойно и выдержанно представляющіе Омовеніе ногъ, Тайную Вечерю, Молитву въ саду Геѳ-

симанскомъ и Взятіе Христа подъ стражу, съ отдѣльными, взятыми изъ жизни чертами.

Любекскимъ церквамъ принадлежатъ также единственныя сѣверно-нѣмецкія бронзы этого времени, на которыя здѣсь можно указать: въ соборѣ — латунная купель 1455 г., съ ангелами, поддерживающими ее, а подъ килевидными аркадами ея остова Христа и Апостоловъ и въ церкви Дѣвы Маріи — латунная же дарохранительница 1476—79 гг., въ сравненіи съ верхне-нѣмецкими дарохранительницами значительно болѣе неискусная по своимъ формамъ.

Наконецъ, сѣверно-нѣмецкая рѣзьба по дереву XV-го столѣтія! Сохранились сотни поздне-готическихъ сѣверно-нѣмецкихъ рѣзныхъ алтарей. Нѣкоторые стоятъ еще на своихъ прежнихъ мѣстахъ, но большая часть разошлась по провинціальнымъ археологическимъ музеямъ большихъ городовъ, вродѣ Берлина, Бреславля, Дрездена, Мюнстера и т. д.; ихъ научной обработкѣ почти всюду уже съ успѣхомъ посвящены спеціальныя изслѣдованія. Къ прежнимъ знатокамъ, какъ Куглеръ, Нордгоффъ и Любке, присоединяются въ этой области позднѣйшіе изслѣдователи, какъ Флексигъ, Яро Шпрингеръ, Гольдшмидтъ и В. Нейманнъ. Большинство верхне-саксонскихъ рѣзныхъ алтарей относится, по этимъ изслѣдованіямъ, къ полному разгару XVI-го столѣтія, между тѣмъ какъ въ Тюрингіи, гдѣ самыми значительными школами рѣзьбы обладали Заальфельдъ и Эрфуртъ, сохранились очень важныя произведенія этого рода еще изъ эпохи XV-го столѣтія. Знаменитые вестфальскіе алтари, какъ, напримѣръ, алтари въ Гальтернѣ, Фреденѣ, Дортмундѣ (церковь ап. Петра), Билефельдѣ (церковь св. Николая) и т. д., до недавняго времени считавшіеся первоклассными мѣстными произведеніями, оказались антверпенскими работами, а другіе, какъ алтари въ Оснабрюкѣ (церковь ап. Іоанна Богослова) и Дорстенѣ — брюссельскими работами первыхъ десятилѣтій XVI-го столѣтія. Въ общемъ силезскія рѣзныя произведенія отличаются отъ бранденбургскихъ, а ганноверскія отъ померанскихъ лишь нѣкоторыми провинціальными особенностями, которыя легче видѣть, чѣмъ опредѣлить словами. Нѣмецкая манера дѣлать фигуры въ среднихъ кивотахъ большими въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ борется съ нидерландской манерой дѣлать эти фигуры маленькими.

Вполнѣ нѣмецкимъ, и притомъ сѣверно-нѣмецкимъ, является, напримѣръ, алтарный кивотъ любекской гильдіи св. Луки 1484 г. въ мѣстномъ музеѣ. Средняя его часть изображаетъ евангелиста Луку, пишущаго Мадонну. Своей застывшей, добросовѣстной манерой она обозначаетъ ту ступень искусства, которой тогда достигла сѣверно-нѣмецкая скульптура. Въ остальномъ мы предоставляемъ сѣверно-нѣмецкіе рѣзные алтари мѣстнымъ изслѣдованіямъ, тѣмъ болѣе, что въ общемъ они не равны по достоинству южно-нѣмецкимъ, съ которыми мы уже познакомились.

http://lib.kiev.ua/

Однако, и между сохранившимися сѣверно-нѣмецкими отдѣльными произведеніями рѣзьбы по дереву лишь немногія возвышаются до настоящаго искусства. Слѣдуетъ назвать, напримѣръ, сидячее изображеніе св. Доминика въ церкви миноритовъ въ Лейпцигѣ, которое мы вмѣстѣ со Шмарсовымъ считаемъ не древнѣе 1400 г., двѣнадцать, еще готическихъ, любекскихъ апостоловъ первой половины XV-го столѣтія въ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ и трогательный, въ высшей степени тщательно выполненный во всѣхъ частностяхъ „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ (около 1500 г.) въ церкви Дѣвы Маріи въ Цвиккау. Вопросъ, не были ли верхне-саксонскіе мастера такого типа франкскаго происхожденія, остается открытымъ.

C. Сѣверно-нѣмецкая живопись XV-го вѣка.

До какой степени искусство въ XV-мъ вѣкѣ стало уже общимъ достояніемъ Германіи, показываютъ многочисленные остатки фресокъ и еще болѣе многочисленныя станковыя картины этого времени, сохранившіяся также и въ сѣверной Германіи. Если не считать произведеній той полосы, которая отъ Вестфаліи черезъ Ганноверъ и Гамбургъ простирается до Любека и отсюда завоевываетъ скандинавскій и балтійскій сѣверъ, живопись въ этой области также стоитъ на болѣе низкой художественной ступени, чѣмъ въ болѣе далекихъ частяхъ запада и юга Германіи. Въ верхней Саксоніи, Тюрингіи и Силезіи господствуетъ франкское вліяніе. Въ Бранденбургѣ, фрески котораго XV-го столѣтія были описаны Георгомъ Фоссомъ, а алтари этого времени Мюнценбергомъ, господствуетъ извѣстная самостоятельность художественнаго изобрѣтенія въ области живописи, однако, не приводящая къ такимъ несравненнымъ произведеніямъ, какъ въ архитектурѣ. Въ упомянутой уже сѣверозападной полосѣ, начиная съ послѣдней четверти столѣтія, нидерландская живопись оказывала болѣе непосредственное вліяніе, чѣмъ въ другихъ областяхъ Германіи, но и здѣсь вплоть до конца этой эпохи многое, что съ перваго взгляда могло бы показаться подражаніемъ, слѣдуетъ отнести на счетъ общности происхожденія.

Изъ сѣверно-нѣмецкихъ росписей стѣнъ и потолковъ этой эпохи мы отмѣтимъ здѣсь только фрески, находящіяся въ ратушѣ въ Госларѣ, раньше приписанныя Михелю Вольгемуту, но несомнѣнно нижне-нѣмецкаго происхожденія. На потолкѣ изображены четыре событія изъ жизни Спасителя, окруженныя двѣнадцатью пророками и четырьмя евангелистами, а на стѣнахъ двѣнадцать римскихъ императоровъ, чередующихся съ двѣнадцатью сивиллами. По своей символической композиціи этотъ рядъ картинъ, свободныя формы и увѣренное письмо которыхъ выходятъ уже за предѣлы XV-го столѣтія, стоитъ особнякомъ между сохранившимися нѣмецкими монументальными произведеніями того времени.

Мы не будемъ входить въ ближайшее разсмотрѣніе сѣверно-нѣмецкихъ картинъ на стеклѣ этого времени, изъ которыхъ пользуется извѣст-

http://luck.kiev.ua/

ностью окно хора 1467 г. съ изображеніемъ Страшнаго Суда въ приходской церкви въ Вербенѣ и окно хора прежней за́мковой церкви Дѣвы Маріи, равно какъ и въ разсмотрѣніе сѣверно-нѣмецкихъ миніатюръ этого времени, для Любека изученныхъ Гассе, для Бреславля Альвиномъ Шульцемъ, для Гамбурга же Лаппенбергомъ. Мы все же не забудемъ, что среди книгъ съ картинами этого времени нѣкоторыя любекскія печатныя произведенія занимаютъ выдающееся положеніе: между свѣтскими историческими книгами, напечатанная въ 1475 г. хроника Луки Брандиса, которую, какъ показалъ Лео Бэръ, слѣдуетъ считать чисто мѣстной любекской работой, а между священными книгами напечатанная въ 1494 г. Библія, которую рядомъ съ появившимися уже въ 1489 г. гравюрами на деревѣ „Пляски мертвецовъ“ германскаго музея въ Нюрнбергѣ, Гольдшмидтъ приводитъ въ связь съ любекскимъ живописцемъ Нотке (ср. стр. 709).

Наконецъ, гравюра на мѣди въ продолженіе этого времени во всей этой области процвѣтала только въ Вестфаліи. Въ Бохольтѣ работалъ Израэль ванъ-Мекенемъ, сынъ переселившагося сюда мастера „Берлинскихъ Страстей“, благодаря Гейсбергу, снова ставшій для насъ болѣе близкимъ художникомъ (ср. стр. 580). Хотя Израэль копировалъ многія гравюры южно-нѣмецкихъ мастеровъ, но уже его рѣзкая и сильная гравюра съ поясными портретами самого художника и его жены показываетъ, что его нельзя цѣнить слишкомъ низко.

Главную роль играла теперь въ сѣверной Германіи собственно станковая живопись. Повсюду встрѣчаются имена художниковъ, открытыя въ архивахъ Альвиномъ Шульцемъ для Бреславля, Гейзеромъ и Вустманномъ для Лейпцига, Гольдшмидтомъ для Любека; точно также нѣтъ недостатка въ алтаряхъ съ картинами на створкахъ, но большинство ихъ стоитъ на такой ступени искусства, которая показываетъ, что большинство указанныхъ живописцевъ были только ремесленниками. Большинство ихъ мы должны оставить для работъ по составленію инвентарей, а для Саксоніи подождать также результата изслѣдованій Эд. Флексига. Все же въ качествѣ болѣе утонченной саксонской работы начала XV вѣка, весьма вѣроятно, ведущей начало отъ пражской школы, мы отмѣтимъ картину на доскѣ въ церкви миноритовъ въ Лейпцигѣ, указанную Шмарсовымъ. На одной сторонѣ Дѣва Марія сидитъ передъ пишущимъ св. Доминикомъ, открывая ему религіозныя тайны; на другой изображено на золотомъ фонѣ Благовѣщеніе. Наоборотъ, нюрнбергское вліяніе думаютъ видѣть въ „бреславльскомъ мастерѣ 1447 г.“, алтарь котораго со св. Варварой, въ музеѣ древностей главнаго города Силезіи, напоминаетъ алтарь Тухера въ Нюрнбергѣ (см. стр. 692); однако, возможно, что и онъ непосредственно примыкаетъ къ пражской школѣ. Болѣе удачнымъ представляется вартенбергскій алтарь 1468 г. въ соборѣ въ Бреславлѣ, въ которомъ Тоде видитъ болѣе зрѣлое произведеніе мастера св. Варвары. Совершенно измѣнив-

http://uel.kiev.ua/

шійся стиль послѣдней четверти вѣка мы видимъ въ четырехъ замѣчательныхъ алтарныхъ створкахъ церкви августинцевъ (Reglerkirche) въ Эрфуртѣ, съ изображеніемъ на оборотныхъ сторонахъ большихъ фигуръ святыхъ, а на переднихъ — новозавѣтныхъ событій, въ чрезвычайно неловкихъ, даже искривленныхъ формахъ, но представляющихъ талантливое примѣненіе красокъ, проникнутыхъ свѣтомъ. Что художникъ, которому Тоде приписываетъ даже „Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ" и „Перенесеніе креста" вольгемутовскаго алтаря въ Цвиккау, выучился своему искусству въ Нюрнбергѣ, на самомъ дѣлѣ весьма вѣроятно.

Мы уже знаемъ, что станковая живопись въ Вестфаліи (ср. стр. 294), по крайней мѣрѣ, была такая же древняя, какъ въ Нюрнбергѣ, если не древнѣе. Но изъ этого не вполнѣ ясно, почему развитіе древней живописной манеры XIV вѣка въ новый живописный стиль XV вѣка совершилось здѣсь въ зависимости отъ кёльнской живописи. Вестфальцы XV столѣтія принадлежали къ имѣвшимъ наибольшее значеніе германскимъ вѣтвямъ, ихъ живопись, средоточіемъ которой оставался попрежнему Зестъ, развивалась самостоятельно въ соотвѣтствіи съ духомъ времени. Въ мастерѣ Конрадѣ изъ Зеста, съ которымъ насъ ознакомилъ Нордгоффъ, мы встрѣчаемся уже въ самомъ началѣ XV вѣка съ сильнымъ, хотя и не геніальнымъ мастеромъ. Исходную точку для сужденія о немъ даетъ помѣченный 1403 годомъ большой, подписанный его именемъ, алтарь изъ трехъ частей въ церкви въ Нидеръ-Вильдунгенѣ, съ Распятіемъ въ средней части. Въ предѣлахъ традиціонныхъ главныхъ формулъ, къ которымъ, само собой понятно, относится золотой фонъ, здѣсь пробивается могучій порывъ къ природѣ и жизни. „У подножія креста, — говоритъ Альденговенъ, — сходятся рослыя фигуры вестфальскаго дворянства и приземистые крестьяне. Есть и собаки. Въ святыхъ женщинахъ много тонкаго и правдиваго выраженія. Въ картинахъ лѣвой створки отъ Матери и Младенца вѣетъ сіяніемъ прелести". Руку того же мастера мы видимъ, напримѣръ, въ картинѣ съ золотымъ фономъ въ церковномъ домѣ св. Патрокла въ Зестѣ, представляющей св. Николая съ основателями — духовными лицами — и въ створкахъ со св. Доротеей и св. Оттиліей въ музеѣ въ Мюнстерѣ. Зрѣлый вестфальскій стиль второй половины столѣтія мы видимъ впервые въ „лисборнскомъ мастерѣ", т. е. въ художникѣ картины главнаго алтаря монастырской церкви въ Лисборнѣ. Алтарь, съ главной картиной Распятія, все еще на золотомъ фонѣ, былъ освященъ въ 1465 г. Къ сожалѣнію, отъ него сохранились только разрозненные фрагменты: восемь частей въ національной галлереѣ въ Лондонѣ, между ними вырѣзанный кусокъ съ благородной трогательной головой Спасителя, и ангелы, составляющіе собственность частныхъ лицъ и музея въ Мюнстерѣ. Опредѣленный, ясный рисунокъ, прекрасная моделлировка и свѣтлыя краски отличаютъ это мастерское произведеніе

http://lucl.kiev.ua/

нѣмецкаго искусства, въ которомъ нѣжная жизнь и чувство красоты явились въ рѣдкомъ для того времени сочетаніи.

Въ главныхъ сохранившихся произведеніяхъ провинціи Ганновера извѣстная самостоятельность сочетается съ вестфальскими отголосками. Прежде всего здѣсь слѣдуетъ назвать грубо выполненный большой алтарь съ двумя парами створокъ брата Германна изъ Дудерштадта 1424 г., въ провинціальномъ музеѣ въ Ганноверѣ. Въ Распятіи его средней картины сугубо реалистическія детали — у одного изъ разбойниковъ на крестѣ течетъ кровь изъ носу — соединяются еще со старой неумѣлостью, пластической и живописной.

Настоящимъ центромъ сѣверно-нѣмецкаго искусства XV вѣка былъ, повидимому, какъ показалъ Лихтваркъ, Гамбургъ. Мастеръ Франке, начавшій писать въ 1424 г. алтарь св. Ѳомы для общества купцовъ, поддерживавшихъ сношенія съ Англіей, своей самостоятельной силой въ предѣлахъ переходного стиля отъ идеализма къ реализму, стильностью и въ то же время естественностью, своими блестящими, роскошно гармонирующими красками и убѣдительностью страстной манеры разсказывать, превосходитъ всѣхъ своихъ нѣмецкихъ современниковъ. Важнѣйшее его произведеніе въ гамбургской галлереѣ (Kunsthalle), заключаетъ: въ средней картинѣ на золотомъ фонѣ — Распятіе, отъ котораго, къ сожалѣнію, сохранился только фрагментъ; на сохранившихся внутреннихъ створкахъ, съ внутренней стороны, точно также на золотомъ фонѣ — „Бичеваніе“ (см. рис. на стр. 709), „Распятіе“, „Положеніе во гробъ“ и „Воскресеніе“, а съ наружной стороны и на внутреннихъ сторонахъ наружныхъ створокъ на красномъ фонѣ, усѣянномъ золотыми звѣздами, въ верхнемъ ряду четыре событія изъ жизни Дѣвы Маріи, а въ нижнемъ четыре сцены изъ жизни и кончины св. Ѳомы Кентерберійскаго, которому былъ посвященъ алтарь. Какъ захватывающе дѣйствуетъ „Бичеваніе“, какъ тягостно „Несеніе креста“, какое мощное „Воскресеніе“, какъ стильно, правдиво и величаво изображено „Поклоненіе волхвовъ“, и какъ сумѣлъ мастеръ перевести исторію англійскаго святого на рядъ убѣдительныхъ картинъ, не имѣя предшествующихъ образцовъ! Несомнѣнно, работой мастера Франке являются затѣмъ трогательныя изображенія Христа въ терновомъ вѣнцѣ въ лейпцигскомъ музеѣ и въ гамбургской галлереѣ, изъ которыхъ первое, должно быть, произведеніе болѣе раннее, чѣмъ алтарь св. Ѳомы, а послѣднее — болѣе позднее. Гораздо сильнѣе всѣхъ вестфальскихъ наслоеній и всѣхъ откликовъ упомянутой уже картины того же времени въ Ганноверѣ — самостоятельное, полное художественной силы творчество этого мастера, о которое разбиваются всѣ односторонния теоріи различныхъ вліяній.

Наконецъ, идетъ „любекская школа“, въ это время съ нѣкоторой самостоятельностью переработавшая воспринятыя ею вестфальскія

(ср. стр. 456) и нидерландскія вліянія. Мы обратимся къ двумъ мастерамъ, имена и произведенія которыхъ Гольдшмидтъ спасъ отъ забвенія путемъ тщательнаго сопоставленія данныхъ, добытыхъ изученіемъ архивовъ, подписей и критики стиля.

Бичеваніе Христа. Картина мастера Франке на алтарѣ св. Ѳомы въ галлереѣ искусствъ въ Гамбургѣ По фотографіи І. Нöринга въ Любекѣ.

Одинъ изъ нихъ назвалъ самъ себя на своемъ главномъ произведеніи Германомъ Роде; другой во многочисленныхъ документахъ 1467—1501 гг. называется Бернтомъ Нотке. Главное произведеніе Роде съ его подписью — алтарь св. Луки 1484 г. въ любекскомъ музеѣ. Съ его рѣзнымъ алтаремъ мы уже познакомились (ср. стр. 704). Когда онъ закрытъ, то на фонѣ богатаго далекаго пейзажа подъ голу-

бымъ небомъ съ нѣжными переходами тоновъ видны все еще слегка изогнутыя стройныя, блѣдныя фигуры св. Екатерины и св. Варвары; если раскрыть створки, то передъ нами будутъ въ двухъ рядахъ одна надъ другой восемь картинъ изъ жизни св. Луки. Съ перваго взгляда эти изображенія напоминаютъ, конечно, одновременныя нидерландскія картины, но слабѣе ихъ по рисунку и мягче по тонкому, очень плавному письму. По выраженію Гольдшмидта, они кажутся „точно покрытыми нѣжнымъ пушкомъ". Изъ остальныхъ произведеній, которыя, на основаніи этихъ картинъ, слѣдуетъ приписать Роде, мы назовемъ алтарь 1468 г. въ историческомъ музеѣ въ Стокгольмѣ, опубликованный В. Нейманномъ алтарь 1482 г. въ церкви св. Николая въ Ревелѣ и два украшенныхъ библейскими картинами диптиха 1494 и 1501 гг. въ церкви Дѣвы Маріи въ Любекѣ.

Нотке, извѣстный по источникамъ любекскій мастеръ, стоитъ на совершенно другой почвѣ. Онъ тѣснѣе примыкаетъ къ одновременнымъ верхне- или среднерейнскимъ мастерамъ; онъ тверже въ контурахъ, пластичнѣе въ моделлировкѣ, естественнѣе въ изображеніи живой и мертвой природы и болѣе убѣдителенъ въ композиціи, чѣмъ Роде. Документально удостовѣренными его главными произведеніями являются главные алтари въ соборѣ въ Ааргусѣ (1479—82 гг.) и въ церкви св. Духа въ Ревелѣ (1483 г.). Въ Любекѣ алтарь Божьяго Тѣла 1496 г., теперь въ музеѣ, принадлежитъ, повидимому, по крайней мѣрѣ, его мастерской.

Передъ нами открываются новые виды. Мы видимъ, какъ нѣмецкая живопись, благодаря посредству главнаго города Ганзы, распространяется вплоть до самыхъ отдаленныхъ береговъ Балтійскаго моря.

http://lucl.kiev.ua/

4. Искусство XV-го столѣтія въ Скандинавіи.

А. Архитектура.

Эпоха ранняго возрожденія снабдила Данію, Швецію и Норвегію такими большими и великолѣпными церквами, что поколѣніямъ поздняго средневѣковья оставалось только ихъ наполнять, кое-гдѣ ихъ достраивать или перестраивать, снабжать ихъ украшеніями въ духѣ новаго времени и по мѣрѣ надобности на ряду съ ними строить церкви меньшихъ размѣровъ, въ художественномъ отношеніи имѣющія меньшее значеніе. Соборъ въ Ааргусѣ въ Ютландіи, первоначально церковь переходной эпохи, въ своемъ нынѣшнемъ видѣ, со своимъ заключеннымъ въ многоугольникъ хоромъ зальной системы и со своей западной башней, по существу относится къ XV-му вѣку. Спутникъ его, старый соборъ въ Роскильде на островѣ Зеландѣ, получилъ въ это время свою богатую капеллу св. Троицы (1459—64 гг.), фронтонъ которой покрытъ чрезвычайно пышными кирпичными орнаментами. Соборъ въ Линкöпингѣ (ср. стр. 459) въ Швеціи пережилъ около этого времени свой

четвертый и послѣдній строительный періодъ, которому онъ обязанъ своимъ благороднымъ трехстороннимъ хоромъ, снабженнымъ обходомъ и тремя капеллами, произведеніемъ мастера Герлаха изъ Кёльна. Соборъ въ Упсалѣ получилъ, наоборотъ, въ XV-мъ столѣтіи свой западный фасадъ въ балтійскомъ кирпичномъ стилѣ, свои башни, главный порталъ и величественное круглое окно. Въ качествѣ новыхъ построекъ можно было бы назвать только небольшія и съ точки зрѣнія искусства довольно безразличныя зданія.

В. Изобразительныя искусства.

Еще болѣе ремесленны и несамостоятельны, чѣмъ сѣверно-нѣмецкое монументальное искусство XIV-го вѣка, скандинавская церковная скульптура и фресковая живопись этой эпохи. Какъ изъ предыдущей (ср. стр. 460), такъ и изъ этой эпохи остатки скандинавскихъ фресокъ сохранились въ поразительно большомъ числѣ. Магнусъ-Петерсенъ описываетъ цѣлыхъ 85 датскихъ серій фресокъ XV-го столѣтія. При этомъ, однако, дѣло идетъ большею частью о скудныхъ остаткахъ былого великолѣпія, но, хотя эти остатки и выставляютъ въ благопріятномъ свѣтѣ простодушіе, съ которымъ скандинавскіе художники разрабатывали свой матеріалъ, они не способны вызвать высокаго мнѣнія собственно объ ихъ художественныхъ достоинствахъ, да притомъ и въ отношеніи преобразованія художественнаго языка формъ въ реалистическомъ духѣ они остались позади юга.

И здѣсь, въ качествѣ портативныхъ художественныхъ произведеній, скульптурныхъ и живописныхъ, прежде всего, слѣдуетъ назвать большіе церковные алтари, размѣщенные въ настоящее время въ музеяхъ Стокгольма и Копенгагена; но, именно, здѣсь испытаніе скандинавскаго искусства на самостоятельность не даетъ результатовъ. Почти всѣ эти алтари оказываются привозными произведеніями, а немногіе, могущіе сойти за мѣстныя работы, являются самыми слабыми и несамостоятельными. Изъ датскихъ алтарей, опубликованныхъ въ большомъ трудѣ Фр. Бекетта, древнѣйшіе, какъ, напримѣръ, алтари церкви въ Бёслундѣ на островѣ Зеландѣ, начала XV-го столѣтія, происходятъ изъ Любека и Шлезвигъ-Гольштиніи, но въ нихъ мы видимъ еще древне-кёльнскій стиль, проникшій, какъ полагаютъ, черезъ Вестфалію въ Любекъ. Важнѣйшее произведеніе изъ послѣдней четверти столѣтія это большой запрестольный образъ въ соборѣ въ Ааргусѣ, исполненный въ 1479—82 гг. любекскимъ мастеромъ Бернтомъ Нотке (ср. стр. 710), собственноручныя мастерскія произведенія котораго находятся также въ Ревелѣ и Любекѣ. Главный кивотъ заключаетъ рѣзныя фигуры святыхъ; двойныя створки снаружи и внутри расписаны изображеніями изъ Новаго Завѣта и изъ житій святыхъ, фигурами святыхъ и портретомъ жертвователя. Мы имѣемъ здѣсь рѣзко выраженный сѣверно-нѣмецкій стиль этого времени. Напротивъ, великолѣпный алтарь Страстей Господнихъ

http://luck.kiev.ua/

въ церкви Седресогнъ въ Выборгѣ, по знаку мастерской — раскрытой ладони — приписываемый Антверпену, представляетъ собою нидерландское искусство начала XVI-го столѣтія, между тѣмъ какъ знаменитый мистическій алтарь, выполненный Клаусомъ Бергомъ изъ Любека между 1518 и 1521 гг. для церкви францисканцевъ въ Одензе (теперь въ тамошней церкви Богоматери), показываетъ, что въ Даніи до самаго XVI-го столѣтія и далѣе Любекъ считался авторитетомъ въ области искусства.

О положеніи иноземныхъ рѣзныхъ алтарей этого рода въ Швеціи приводимъ отзывъ Росваля: „Впечатлѣніе, которое они, какъ художественныя произведенія, производили на бѣдныя искусствомъ сѣверныя страны, становится понятнымъ, если принять во вниманіе, что украшенные скульптурою порталы были здѣсь рѣдкостью, надгробныхъ памятниковъ со свободно стоящими скульптурными фигурами вовсе не было, а мѣстная живопись состояла большею частью изъ декоративной росписи сводовъ, и что, такимъ образомъ, въ деревянныхъ алтаряхъ съ ихъ рѣзнымъ остовомъ и расписными боковыми створками соединялось почти все, что шведы этого времени знали въ области скульптуры и станковой живописи“. Въ продолженіе всего XV-го вѣка въ Швецію шелъ ввозъ рѣзныхъ алтарей изъ сѣверной Германіи, именно, изъ Любека. Типичнымъ для распознаванія любекскихъ работъ является прекрасный алтарь Страстей Господнихъ въ историческомъ музеѣ въ Стокгольмѣ, на которомъ имѣется обозначеніе мѣста и дата 1468 года. Послѣ 1500 г., однако, ввозъ въ Швецію художественныхъ произведеній изъ Любека прекращается. Около этого времени его совершенно вытѣсняетъ вывозъ изъ Нидерландовъ, начавшійся уже около 1480 г. Сначала преобладали брюссельскіе рѣзные алтари (ср. стр. 547), но затѣмъ получаютъ преобладаніе антверпенскіе, хорошо представленные въ историческомъ музеѣ въ Стокгольмѣ, вплоть до того времени, когда послѣ 1520 г. реформація положила конецъ этой художественной торговлѣ. „На ряду съ этимъ“, говоритъ Росваль — „въ теченіе всего упомянутаго времени идетъ мѣстная работа, повидимому, взявшая себѣ за образецъ сѣверно-нѣмецкую пластику, — по крайней мѣрѣ, я не знаю ни одного шведскаго произведенія, на которое замѣтнымъ образомъ повліяло бы фламандское искусство“.

Въ теченіи великой эпохи расцвѣта отъ 1475 г. до 1500 г. и далѣе, нидерландское искусство было, въ концѣ концовъ, такимъ же искусствомъ Германской имперіи, какъ и нѣмецкое искусство въ тѣсномъ смыслѣ слова. Это нѣмецкое искусство въ широкомъ смыслѣ слова, какимъ бы крупнымъ ни считать французскій вкладъ въ него, господствовало въ теченіе XV-го вѣка надъ большею частью Европы. Новое національно-итальянское искусство, съ которымъ мы познакомимся далѣе, простирало за Альпы лишь отдѣльные побѣги и дѣлало болѣе серьезныя попытки обосноваться на западныхъ и восточныхъ берегахъ

http://lucl.kiev.ua/

Средиземнаго моря, но, если не считать архитектуры, оно, именно, въ теченіе этой эпохи столько же заимствовало отъ германскаго сѣвера, сколько ему давало. Внѣ Италіи нидерландское искусство, благодаря частымъ сношеніямъ съ французскимъ пріобрѣвшее наружный лоскъ и ставшее болѣе утонченнымъ, завоевало не только значительную часть Франціи и Англіи, но отчасти даже, минуя Францію, захватило Испанію и Португалію и одновременно заключило неразрывный союзъ со своимъ верхне-нѣмецкимъ собратомъ, впрочемъ, больше давая, чѣмъ получая взамѣнъ. Нѣмецкое искусство, такимъ образомъ, развившееся параллельно съ нимъ и частью подъ вліяніемъ подобнаго же теченія этого времени и вслѣдствіе родства народнаго духа, частью дѣйствительно примыкая, какъ школа, къ своей нидерландской учительницѣ, снаружи грубѣе и ремесленнѣе, но внутри еще жизненнѣе, оказало, какъ мы видѣли, свое непосредственное вліяніе на весь скандинавскій сѣверъ, а на славянскомъ и мадьярскомъ востокѣ, который въ то же время оживотворяла Италія, оно давало себя знать вплоть до конца византинизма и его побѣговъ.

III. Итальянское искусство XV-го вѣка.

1. Искусство Тосканы и средней Италіи.

А. Введеніе. Тосканская и среднеитальянская архитектура XV-го столѣтія.

Ярко и тепло разливало по сю сторону Альпъ свой незаимствованный свѣтъ искусство XV вѣка, но еще свѣтлѣе и жарче всходило солнце молодого искусства надъ той прекрасной страной „гдѣ мирты растутъ и высоко вздымаются лавры". Итальянское искусство XV-го вѣка, самымъ тѣснымъ образомъ примыкая къ природѣ, стремится къ высшему, но въ своемъ непосредственномъ стремленіи къ нему еще не переходитъ къ пустой, самодовольной законченности, а обнаруживаетъ всюду то собственную слабость, то рѣзкость, которую слѣдующій, кто идетъ, надѣется преодолѣть собственными силами. Именно, потому ему присуща непобѣдимая, увлекающая всякаго воспріимчиваго человѣка, способность къ развитію и жизнедѣятельности, дѣлающая изъ него для нѣкоторыхъ любителей искусство изъ искусствъ.

Искусство XV-го вѣка стояло на своихъ ногахъ, какъ по ту, такъ и по сю сторону Альпъ, и если изобразительныя искусства Апеннинскаго полуострова въ это время такъ рѣшительно воскресили языкъ классической древности даже въ области столѣтней поэзіи и науки, что ихъ созданія мы по праву можемъ назвать „Возрожденіемъ", то все-таки античныя формы они слили вмѣстѣ со своими собственными, прошедшими черезъ всѣ средніе вѣка національными традиціями, въ новое, неразрывное цѣлое. Возрожденіе античной древности проявляется по-

http://luclkiev.ua/

этому въ Италіи прежде всего въ **архитектурѣ**, а также въ обрамленіяхъ, орнаментахъ и заднихъ планахъ скульптуры и живописи. Поэтому въ отношеніи къ архитектурѣ мы говоримъ также о раннемъ итальянскомъ возрожденіи XV-го вѣка въ противоположность къ позднему возрожденію XVI-го вѣка.

Въ изслѣдованіи **архитектуры ранняго итальянскаго возрожденія** главнѣйшее участіе принимала нѣмецкая наука XIX-го вѣка. Имя Якова Буркгардта стоитъ здѣсь во главѣ; во Франціи слѣдуетъ Эж. Мюнцъ, въ Англіи — Дж. А. Саймондсъ. Къ нимъ примыкаетъ прежде всего длинный рядъ прежнихъ и новыхъ нѣмецкихъ изслѣдователей, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить Штрака, Ласпейреса, Рашдорфа, Видманна, Г. фонъ-Геймюллера, К. фонъ-Штегманна, Боде, Шмарсова, Фрея, Ганса Земпера и Корн. фонъ-Фабрици. Надо упомянуть также о томъ, что въ этой области сдѣлали въ Италіи такіе изслѣдователи, какъ Миланези, Бельтрами, Вентури, Риччи, Ньолли и Малагуцци-Валери.

Уже въ это время великіе разносторонніе художники, которые въ то же время являются великими разносторонними людьми, становятся во главѣ художественнаго движенія, прежде всего въ Тосканѣ, которая въ духовномъ смыслѣ оставалась Италіей Италіи, а въ Тосканѣ, теперь безспорно, прежде всего во Флоренціи, гдѣ крупные дворянскіе и купеческіе роды, изъ которыхъ Медичи въ концѣ XV-го столѣтія готовились промѣнять табуретъ купца на тронъ государя, уже въ теченіе всего столѣтія соперничали между собою въ покровительствѣ искусствамъ.

Когда Леонъ Баттиста Альберти, одинъ изъ тѣхъ выдающихся флорентійскихъ ученыхъ и зодчихъ, которые придали міру новый внѣшній видъ, возвратился въ 1435 г. изъ послѣдняго изгнанія въ свой родной городъ, онъ былъ пріятно пораженъ, увидѣвъ успѣхи „новаго направленія“, которые за это время вызвали здѣсь къ жизни великіе архитекторы, скульпторы и живописцы. Мастера, которыхъ онъ указывалъ по этому поводу въ своемъ сочиненіи о живописи (**Della pittura**) еще и теперь признаются піонерами ранняго флорентійскаго возрожденія. Въ качествѣ архитектора онъ называлъ Брунеллески, къ которому онъ скоро и самъ присоединился, въ качествѣ скульпторовъ — Донателло, Гиберти и Луку делла Роббіа, въ качествѣ живописца — одного Мазаччіо, причемъ мы утверждаемъ, въ противоположность неосновательному возраженію Яничека, что Альберти имѣлъ въ виду, именно, живописца этого имени. Мы хорошо сдѣлаемъ, если съ самаго начала запечатлѣемъ эти имена въ нашей памяти.

Новый духъ новаго столѣтія, даже въ **тосканской архитектурѣ**, уже больше не возводившей новыхъ готическихъ построекъ, пригодился прежде всего при распланировкѣ пространства. Изученіе конструктивной системы античнаго зодчества, древне-греческая стро-

гость котораго въ остаткахъ поздней римской эпохи почти вполнѣ утратилась, тѣмъ менѣе приводила флорентійскихъ мастеровъ снова къ строгой конструкціи, что они, по освобожденіи отъ готическихъ основъ, невполнѣ еще сознавали органическую закономѣрность античныхъ формъ. Въ общемъ, слѣдовательно, имѣли значеніе планъ и стѣны, покрытыя пилястрами, подражающими античнымъ, наподобіе выдвинутой впередъ декораціи, господствовали размѣры и пропорціи. Въ частностяхъ готическія формы замѣнялись теперь античными. Столбы, независимо отъ пилястровъ, снова стали переходить въ колонны по большей части съ аттическими базами (ср. т. I, стр. 375, 378) и капителями, часто ненонятыхъ, но со вкусомъ выполненныхъ стилей коринѳскаго и іоническаго, тосканско-дорическаго или сложнаго (композитнаго) стиля; крестовые своды снова перешли въ плоскія покрытія или купола, стрѣльчатыя арки снова обратились въ полуциркульныя, которыя по общему правилу, стали предпочитать прямымъ балкамъ, даже для соединенія колоннъ. Но раньше и рѣшительнѣе всего подражаніе античному искусству проявилось въ украшеніяхъ и орнаментальныхъ мотивахъ, которые въ ихъ легкой формѣ стали теперь на итальянскомъ художественномъ языкѣ неточно называть арабесками. Снова появляется поздне-античный пилястръ, украшенный внутри обрамленій идущими вверхъ листьями и завитками, часто растущими изъ вазъ. Крылатые и безкрылые обнаженные мальчики эллинистическаго времени, пока они еще не стали христіанскими ангельчиками, снова появляются въ видѣ „амуровъ", имѣющихъ чисто декоративное значеніе. Трофеи, канделябры, рога изобилія и маски, вѣнки, гирлянды, вѣтви съ плодами и цвѣтами, связки плодовъ и ленты часто изображаются въ античномъ стилѣ, но часто также полны новой жизни, подмѣченной непосредственно у природы. Само собою понятно, что при случаѣ и меандръ, и волнистая линія снова вступаютъ въ свои права.

У великихъ мастеровъ, имена которыхъ на устахъ у всѣхъ, именно, въ этой декоративной области были предшественники, создавшіе, хотя и нѣсколько безпомощно, но уже на переходѣ отъ XIV-го къ XV-му столѣтію, заполненія рамъ въ античномъ духѣ. Замѣчательно, что одного нѣмца Піеро-ди-Джованни, отъ 1386 г. до 1402 г. состоявшаго на службѣ управленія по постройкѣ флорентійскаго собора, называютъ инициаторомъ этого направленія, привившагося въ городѣ на берегахъ Арно. Въ обрамленіяхъ восточной двери на южной сторонѣ собора натурально выполненную листву онъ украсилъ фигурами животныхъ въ сѣверно-юмористическомъ духѣ и задуманными въ античномъ духѣ, но еще плохо обработанными фигурами голыхъ крылатыхъ мальчиковъ, играющихъ на инструментахъ; на купели въ соборѣ въ Орвіето (1402—03 гг.) онъ въ сотрудничествѣ съ однимъ товарищемъ присоединилъ къ нимъ уже безкрылыхъ танцующихъ мальчиковъ. На обрамленіи восточной двери сѣвернаго фасада флорентійскаго собора

Никколо д'Ареццо (ум. въ 1456 г.), жившій около 1400 г. въ Римѣ, вмѣстѣ съ Антоніо и Нанни ди Банко выполнилъ между 1403 и 1409 гг. фигуры крылатыхъ мальчиковъ, играющихъ на инструментахъ, въ разводахъ на внутреннихъ сторонахъ косяковъ, которымъ въ аканѳовыхъ листьяхъ наружнаго дверного откоса соотвѣтствуютъ безкрылые амуры. Здѣсь ясно начинается настоящій ренессансъ.

Послѣдній піонеръ архитектуры ранняго итальянскаго возрожденія это Филиппо Брунеллески (1377—1446 гг.). Онъ началъ съ золотыхъ дѣлъ мастерства, уже рано испытавъ свои силы въ скульптурѣ на конкурсѣ съ Гиберти и Донателло, а открытіемъ главныхъ основаній живописной перспективы онъ способствовалъ также успѣхамъ живописи, но своей славой онъ обязанъ главнымъ образомъ своимъ произведеніямъ въ области архитектуры. Старинные біографы Брунеллески разсказываютъ, что въ началѣ XV-го столѣтія онъ со своимъ другомъ, великимъ скульпторомъ Донателло, нарочно отправился въ Римъ, чтобы тамъ изучать и зарисовывать остатки древней архитектуры; хотя мы не считаемъ опровергнутымъ это преданіе, въ недавнее время подвергшееся сомнѣнію, но мы должны вмѣстѣ съ Фонтана указать на то обстоятельство, что Брунеллески въ своихъ собственныхъ постройкахъ, примыкаетъ ближе къ произведеніямъ тосканско-романской послѣантичной эпохи, какъ, напримѣръ, къ баптистерію, С.-Миніато и церкви св. Апостоловъ во Флоренціи (ср. стр. 188—194), чѣмъ къ римской античной древности.

Первой крупной работой Брунеллески было окончаніе какъ разъ готическаго зданія, именно, возведеніе купола (см. рис. на стр. 717) надъ готовымъ уже, восьмиугольнымъ съ круглыми окнами, барабаномъ флорентійскаго собора. Уже въ 1417 г. у него просили дать свое мнѣніе объ этомъ куполѣ, проэктъ котораго, какъ показали Нардини и Фабрици, былъ окончательно выработанъ уже въ 1367 г. Мастеръ, которому помогалъ Гиберти и другіе, преодолѣлъ трудности покрытія неслыханнаго пролета. Постройка началась въ 1420 г., освященіе послѣдовало въ 1436 г. Восемью двойными сводами, которымъ соотвѣтствуютъ восемь сильныхъ наружныхъ реберъ, круто вздымаясь кверху, стягивается куполъ подъ увѣнчанную стройной пирамидой верхнюю надставку или фонарь. Художественной собственностью Брунеллески является этотъ фонарь съ его пилястрами и полуциркульными арками, подражающія іоническимъ перилла съ балясинами (балюстрада) по внутреннему краю купола и нишеобразныя пристройки по четыремъ изъ восьми сторонъ барабана. При взглядѣ издали, на что разсчитанъ куполъ, отдѣльныя новыя формы этихъ частей, къ счастью, не выдѣляются, и по общему впечатлѣнію куполъ Брунеллески, безъ котораго Флоренція не была бы Флоренціей, органически происходитъ изъ готики собора.

Первое настоящее произведеніе ранняго итальянскаго возрожденія

http://lucl.kiev.ua/

былъ построенный Брунеллески пріютъ для подкидышей (Ospedale degli, Innocenti), проэкты котораго онъ выполнилъ еще въ 1419 г. Нижняя часть гладкаго фасада развивается въ одну изъ тѣхъ поддерживаемыхъ стройными гладкими колоннами галлерей съ полуциркульными арками, которыя, начиная съ этого времени, стали охватывать стороны нѣкоторыхъ флорентійскихъ площадей и многочисленные дворы. На колоннахъ лежатъ самостоятельно разработанныя капители въ духѣ коринѳскихъ, какимъ Брунеллески вездѣ оказывалъ предпочтеніе. Для украшенія пандантивовъ галлереи съ арками примѣняются круглыя рамы; плоскимъ фронтономъ снова приходится увѣнчивать прямо покрытыя окна фасадовъ; по угламъ и рядомъ съ порталами арочной галлереи поднимаются пилястры, настоящіе каннелированные коринѳскіе пилястры, поддерживающіе состоящій изъ трехъ частей вѣнчикъ карниза, отдѣляющаго нижній этажъ отъ верхняго. Но удивительно, что этотъ состоящій изъ трехъ частей вѣнчающій карнизъ снаружи, рядомъ съ угловыми пилястрами, опускается подъ прямымъ угломъ до земли, такъ что онъ, какъ въ постройкахъ уже упомянутой флорентійской послѣ-античной эпохи, окружаетъ этажъ съ галлереей точно рамой.

Куполъ собора во Флоренціи. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Церковныя постройки мастера, открывающія собою эпоху, до окончанія которыхъ онъ не дожилъ, начались въ 1421 г. постройкой новой церкви С.-Лоренцо. Прежде всего была закончена „старая ризница“, строгаго благородства постройка съ квадратнымъ основаніемъ,

надъ четырьмя арочными стѣнами которой, при посредствѣ парусовъ, возвышается двѣнадцатиреберный вѣерный куполъ. Церковь представляетъ трехнефную базилику съ колоннами древне-христіанскаго типа (см. таб. 47, вверху). Хоръ и вѣтви трансепта отсѣчены подъ прямымъ угломъ. Надъ коринѳскими колоннами находятся четырехгранныя надставки, принимающія пяты арокъ, въ которыхъ повторены позднеримскіе образцы (термы Діоклетіана; ср. т. I, стр. 570), но поняты они только наполовину. Стѣны боковыхъ нефовъ расчленены коринѳскими пилястрами съ канеллюрами, между которыми открываются капеллы въ формѣ низкихъ съ арочнымъ верхомъ нишъ. Главные нефы покрыты плоскимъ потолкомъ, а боковые плоскими купольными сводами. Гладкій куполъ надъ перекрестьемъ, не воспринятый возрожденіемъ, является произведеніемъ одного изъ послѣдователей. Чистыя, строгаго стиля отдѣльныя украшенія распредѣлены еще бережливой рукой. Вторымъ, болѣе богатымъ, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и улучшеннымъ повтореніемъ церкви С.-Лоренцо, является затѣмъ церковь Святаго Духа (S.-Spirito), во Флоренціи. Боковые нефы, куда во всю вышину открываются ниши капеллъ, окружаютъ здѣсь одинаково вѣтви трансепта и хоръ, чѣмъ, конечно, достигается болѣе богатое и живописное впечатлѣніе. Для итальянскаго замысла, по которому фасадъ продолговатой церкви независимъ отъ ея остова, поучительно то обстоятельство, что обѣ главныя церкки Брунеллески остались безъ фасадовъ.

Напротивъ, въ полномъ блескѣ своего украшеннаго изящной лоджіей фасада является капелла Пацци (Cappella de'Pazzi) (см. таб. 47, внизу) около церкви S.-Croce во Флоренціи, небольшое, но законченное мастерское произведеніе Брунеллески, воздвигнутое между 1430 и 1443 гг. Шесть коринѳскихъ колоннъ нижняго этажа галлереи соединены просто прямыми балками, только надъ промежуткомъ между средними колоннами изгибается, врѣзываясь въ верхнюю стѣну, великолѣпная арка. Верхняя стѣна расчленена двойными коринѳскими пилястрами. Между верхней стѣной и крышей открывается простая галлерея со столбами. Внутри зданіе состоитъ изъ средняго квадрата, надъ которымъ возвышается куполъ на низкомъ цилиндрѣ, и изъ низкихъ, покрытыхъ коробовыми сводами боковыхъ частей и квадратнаго, покрытаго куполомъ алтаря. Отдѣльныя формы повторяютъ формы старой ризницы С.-Лоренцо съ благородной законченностью и спокойной ясностью.

Брунеллески указалъ новые пути и въ области архитектуры флорентійскихъ дворцовъ. Архитектура въ „рустику" изъ плитъ, сурово и строго обращающихъ наружу свои необсѣченныя поверхности, стала классическимъ дворцовымъ стилемъ ранняго флорентійскаго ренессанса. Колонны отошли прежде всего во дворы. Въ 1418 г. Брунеллески робко началъ расчленять пилястрами мощныя наружныя стѣны самаго ранняго своего дворца, „Палаццо ди парте Гвельфа", главная зала котораго внутри была всецѣло разсчитана на украшеніе пилястрами. Его

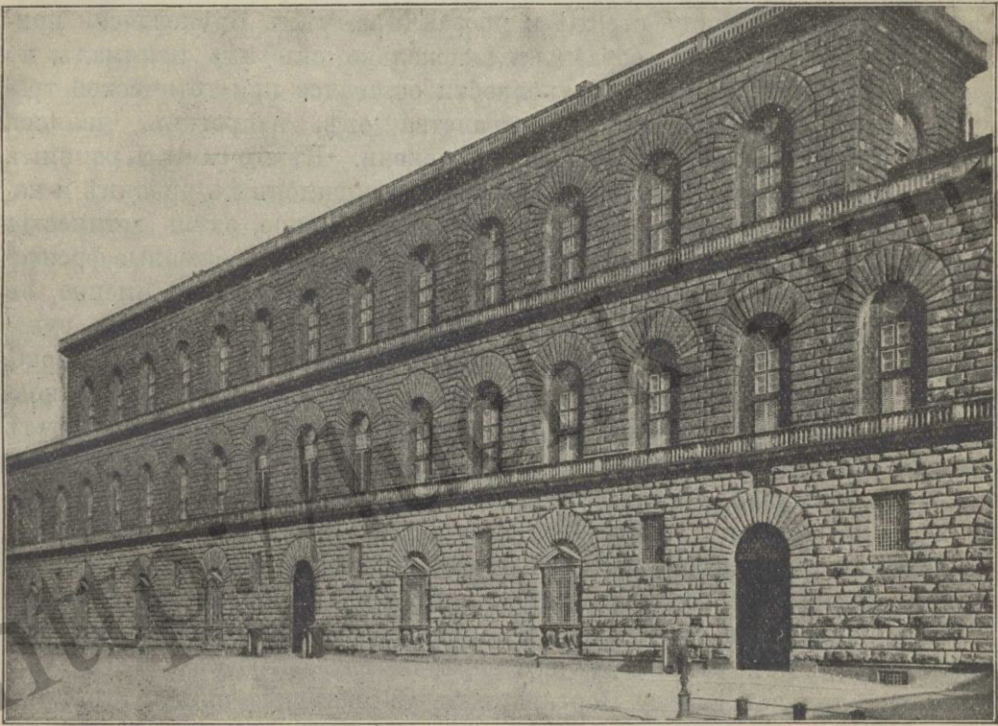
http://ucl.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 47. Филиппо Брунеллески: Внутренность церкви С.-Лоренцо, во Флоренціи (вверху) и Капелла де'-Пацци при церкви С.-Кроче, тамъ же (внизу).

Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи

примѣръ въ этомъ отношеніи не сразу нашелъ подражателей, потому что въ своемъ колоссальномъ палаццо Питти Брунеллески самъ противопоставилъ ему въ высшей степени внушительный примѣръ чистой рустики. Хотя разнорѣчивыя преданія и допускаютъ нѣкоторыя обусловленныя датами сомнѣнія въ томъ, дѣйствительно ли этотъ дворецъ является созданіемъ Брунеллески, но пока мы все-таки придерживаемся стариннаго преданія, передаваемаго уже Вазари, что его проэктировалъ около 1440 г. великій основатель ранняго ренессанса. Изъ широко рас-



Палаццо Питти во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

кинувшагося зданія, какимъ онъ является теперь, мастерскимъ произведеніемъ Брунеллески можно считать, конечно, только среднюю часть съ семью окнами одинаковой ширины во всѣхъ этажахъ (см. рис. на этой стр.), остальное прибавлено потомъ. Лишь отношенія трехъ огромныхъ воротъ нижняго этажа, выложенныхъ полукругомъ изъ клиньевъ рустики и семи оконъ верхнихъ этажей къ поверхности стѣны, обусловливаютъ величественный эффектъ первоначальной постройки.

Между послѣдователями Брунеллески выдѣляется прежде всего Микелоццо ди Бартоломмео (1396—1472 гг.), относительно мѣста и значенія котораго въ исторіи искусства происходилъ оживленный обмѣнъ мнѣній между Шмарсовымъ, Гансомъ Штегманномъ, Вольфомъ, Заксомъ и др., съ одной стороны, и Бодэ, Фабрици, Геймюллеромъ и др. — съ дру-

гой стороны. Тѣ возвеличиваютъ Микелоццо въ ущербъ Брунеллески и Донателло, а эти оцѣниваютъ его слишкомъ низко. Онъ началъ свое поприще въ качествѣ бронзовщика въ числѣ сотрудниковъ Гиберти и Донателло; какъ товарищъ Донателло, исполняя вмѣстѣ съ нимъ обрамленія нѣкоторыхъ надгробныхъ памятниковъ, въ особенности памятника кардинала Бранкаччи въ С.-Анжело-а-Нило, въ Неаполѣ (съ 1427 г.), онъ развился въ архитектора. Въ качествѣ придворнаго зодчаго Медичи Микелоццо уже съ 1435 г. перенесъ центръ тяжести своей дѣятельности на архитектуру. Въ отдѣльныхъ формахъ своихъ зданій онъ по общему правилу строже и прозаичнѣе, чѣмъ Брунеллески придерживался античныхъ образцовъ, насколько онъ ихъ понималъ, но иногда онъ охотнѣе, чѣмъ Брунеллески оставался при готической традиціи. Въ распланировкѣ пространства онъ, напротивъ, являлся вполнѣ даровитымъ мастеромъ новаго времени. Къ его самымъ раннимъ постройкамъ (послѣ 1435 г.) принадлежитъ корридоръ къ ризницѣ и капелла Медичи въ С.-Кроче во Флоренціи. Именно, здѣсь готическія формы смѣшиваются съ подражаніемъ античнымъ. Снабженные фронтонами наличники дверей корридора сдѣлались образцовыми, именно, въ смыслѣ своей строгой античности. Между 1437 г. и 1443 г. онъ руководилъ для Козимо де-Медичи постройкой новаго монастыря С.-Марко. Въ его изящныхъ клуатрахъ въ іоническомъ духѣ и въ трехнефномъ, поддерживаемомъ 22 колоннами въ іоническомъ стилѣ библіотечномъ залѣ мы видимъ его вполнѣ на своей дорогѣ. Въ фасадѣ церкви С.-Агостино въ Монтепульчіано, нижнія части которой Шмарсовъ по праву приписалъ Микелоццо, въ нижнемъ этажѣ видѣнъ рядъ тонко сдѣланныхъ пилястровъ въ античномъ духѣ, первый этажъ даетъ еще готическія арки, а надъ порталомъ — ту же приподнятую килевидную арку, которую мастеръ примѣнилъ уже въ карнизѣ надгробнаго памятника Бранкаччи въ Неаполѣ. Изъ остальныхъ его церковныхъ построекъ слѣдуетъ назвать еще только капеллу Портинари въ С.-Эвсторджо въ Миланѣ, позднее произведеніе мастера, центральная часть котораго примыкаетъ къ Брунеллески, между тѣмъ какъ ломбардскіе рабочіе, исполнявшіе ее, придали ей богатыя украшенія изъ гирляндъ плодовъ, канделябровъ, стрѣльчатыхъ оконъ и орнаментовъ изъ терракотты. Но главное значеніе Микелоццо лежитъ все-таки въ архитектурѣ дворцовъ. Въ которомъ году былъ построенъ дворецъ Медичи во Флоренціи (теперь Риккарди), вопросъ спорный въ исторіи искусства. Вопреки извѣстію, что онъ былъ начатъ только въ 1444 г., Фрей показалъ, что на самомъ дѣлѣ онъ былъ выстроенъ уже въ 30-хъ годахъ. Онъ былъ бы тогда древнѣе палаццо Питти, дальнѣйшимъ развитіемъ котораго онъ обыкновенно считается, но не древнѣе „Палаццо ди парте Гвельфа“ Брунеллески, за которымъ все еще будетъ оставаться первенство среди флорентійскихъ дворцовъ ранняго возрожденія. Прекрасный дворъ палаццо Риккарди, съ котораго пошла въ ходъ композитная капитель, сталъ образцомъ для

http://luck.kiev.ua/

позднѣйшихъ флорентійскихъ дворцовыхъ дворовъ. Настоящую рустику въ фасадѣ мы видимъ, впрочемъ, только въ двухъ нижнихъ этажахъ. Во второмъ верхнемъ этажѣ, вдоль котораго сверху тянется, сильно выступая впередъ, вѣнчающій карнизъ съ зубцами и консолями, наружу обращены уже отполированныя плиты. Окна съ полуциркульными арками, подымающіяся еще отъ гзымзовъ, раздѣляющихъ этажи, своимъ раздѣленіемъ на двѣ части и круглыя рамы въ забуткѣ свода напоминаютъ еще о среднихъ вѣкахъ. По своему общему виду вмѣстѣ съ палаццо Питти, именно, это зданіе принадлежитъ къ дворцамъ ранняго возрожденія, и теперь еще придающимъ улицамъ Флоренціи особый отпечатокъ. Отъ микелоццовскаго дворца Медичи въ Миланѣ, который въ главномъ этажѣ, подобно его дворцу Ректората 1464 г. въ Рагузѣ, имѣлъ еще стрѣльчатыя окна, сохранилось лишь немного въ Каза Висмара, не считая богатаго портала въ античномъ духѣ въ археологическомъ музеѣ. Какъ бы то ни было, но Микелоццо, участвовавшій также въ построеніи флорентійскаго собора, долженъ занять почетное мѣсто среди многостороннихъ мастеровъ возрожденія въ Италіи.

Въ качествѣ непосредственнаго преемника Брунеллески и Микелоццо слѣдуетъ назвать въ особенности Джуліано да Майяно (1432—90 гг.), котораго Фабрици считаетъ даже настоящимъ ученикомъ Микелоццо въ архитектурѣ. Началъ онъ со столярнаго мастерства и стоящаго съ нимъ въ связи искусства, улучшеннаго постепеннымъ изученіемъ перспективы, украшать двери, спинки сидѣній хора и загородки картинами, сдѣланными инкрустаціей изъ дерева, и сохраненнаго имъ даже тогда, когда онъ сталъ соборнымъ архитекторомъ во Флоренціи. Его главныя работы въ церковной области — изящныя пристройки собора въ С.-Джиминьяно (1466 г.), отдѣлка собора въ Лорето (1479—86 гг.), и новое зданіе собора въ Фаэнцѣ (1474—86 гг.), въ которомъ квадратный планъ С.-Спирито во Флоренціи съ большой послѣдовательностью соединяется съ полной системой плоскихъ куполовъ. Изъ свѣтскихъ сооруженій Джуліано слѣдуетъ отмѣтить прежде всего его долю въ палаццо Кваратези во Флоренціи. Рустика ограничивается въ немъ нижнимъ этажемъ, окна съ полуциркульными арками украшены обрамленіями въ видѣ гирляндъ изъ листьевъ, а изящныя капители колоннъ на дворѣ — канделябрами и дельфинами среди листвы. Джуліано былъ также строителемъ палаццо Спаннокки въ Сіенѣ, въ которомъ повторяется стиль флорентійскаго палаццо Риккарди, но въ лучше разсчитанныхъ пропорціяхъ, а въ 1485 г. онъ воздвигъ прекрасныя капуанскія ворота въ Неаполѣ, обрамленная пилястрами арка которыхъ заключена между двумя великолѣпными башнями.

Изъ многочисленныхъ построекъ Италіи, въ которыхъ виденъ стиль Брунеллески, Микелоццо и Джуліано да Майяно, но которыхъ нельзя отнести къ опредѣленнымъ мастерамъ, отмѣтимъ здѣсь только прелестные, отлично приспособленые къ скату горы монастырь и виллу Баді

http://lucl.kiev.ua/

(аббатства) близъ Фьезоле и церковь С.-Феличе во Флоренціи (1457 г.). продольный корпусъ которой покрытъ коробовымъ сводомъ.

Далѣе встаетъ передъ нами совершенно самостоятельная личность, одинъ изъ великихъ творцовъ, Леонъ Баттиста Альберти (1404—72 гг.), которому Юліусъ Мейеръ, Манчини и Шумахеръ посвятили обстоятельныя монографіи. Воспитавшись при полномъ блескѣ гуманистическихъ наукъ, онъ самъ писалъ сочиненія о живописи, скульптурѣ и архитектурѣ. Онъ примыкалъ къ античнымъ образцамъ еще непосредственнѣе, чѣмъ его современники; но, самостоятельнѣе, чѣмъ его преемники, онъ въ своихъ сочиненіяхъ и въ своихъ произведеніяхъ ратовалъ за свободную творческую переработку всѣхъ образцовъ. Исполненіе своихъ геніальныхъ проэктовъ онъ, однако, обыкновенно предоставлялъ архитекторамъ-спеціалистамъ. Его первое церковное сооруженіе, церковь С.-Франческо въ Римини и его первое свѣтское зданіе, палаццо Ручеллаи во Флоренціи, были начаты въ 1446 г. Готическія капеллы однонефной церкви С.-Франческо въ Римини онъ покрылъ пышной архитектоникой пилястровъ, а неоконченный фасадъ, въ нижнемъ этажѣ котораго впервые полуциркульныя арки перекинуты на колоннахъ, выступающихъ на три четверти, онъ выполнилъ по образцу арки Августа въ Римини. Его палаццо Ручеллаи (см. рис. на стр. 723) во Флоренціи, исполненіе котораго онъ передалъ Бернардо Росселлино, стало исходной точкой новаго развитія. Чистымъ фасадамъ съ рустикой онъ противопоставилъ здѣсь фасадъ, смягченная поверхность рустики котораго была расчленена во всѣхъ трехъ этажахъ посредствомъ системы выступающихъ пилястровъ. Въ нижнемъ этажѣ онъ по древне-римскимъ образцамъ сдѣлалъ дорическо-тосканскіе пилястры, въ среднемъ этажѣ — пилястры въ совершенно свободномъ іоническомъ стилѣ, а въ верхнемъ этажѣ — въ совершенно такомъ же свободномъ коринѳскомъ стилѣ. Съ большимъ вкусомъ сдѣланный легкій карнизъ съ консолями заканчиваетъ вверху изящное зданіе. Въ Мантуѣ Альберти воздвигъ затѣмъ послѣ 1459 г., сохранившуюся, къ сожалѣнію лишь въ видѣ развалины, церковь св. Севастіана, которая возвращается къ греческому кресту византійскихъ церквей съ однимъ среднимъ куполомъ надъ перекрестіемъ и четырьмя одинаковыми, перекрытыми коробовыми сводами боковыхъ вѣтвей. Позже, во Флоренціи ему было поручено выполненіе фасада С.-Марія Новелла, инкрустація нижняго этажа которой была начата еще въ готическое время, а фасадъ былъ оконченъ только въ 1470 г. Верхній этажъ, возвышающійся только надъ средней частью храма, какъ въ трехнефныхъ базиликахъ, своимъ расчлененіемъ пилястрами производитъ впечатлѣніе фронтоннаго фасада античнаго храма съ четырмья колоннами, къ которому, конечно, не подходятъ ни украшенія въ инкрустаціонномъ стилѣ, ни опущенное къ границѣ верхняго этажа среднее круглое окно. Углы между нижнимъ этажемъ и нѣсколько суженнымъ верхнимъ мастеръ заполнилъ здѣсь

http://lucl.kiev.ua/

приподнятыми, заканчивающимися волютами полуфронтонами, ставшими прообразомъ всѣхъ волютъ барокко. Наконецъ, новый архитектурный образецъ, который точно также сумѣло оцѣнить и использовать лишь время барокко, онъ создалъ подъ конецъ своей жизни въ С.-Андреа въ Мантуѣ. Однонефная внутренность храма, въ которую открываются капеллы, украшенныя коринѳскими пилястрами, покрыта коробовымъ сводомъ, украшеннымъ кассетами. Въ высокомъ притворѣ фасада съ фронтономъ схема храмового фасада въ первый разъ занимаетъ всю вышину и ширину зданія. Планы Альберти для созданій Николая V-го въ Римѣ остались, къ сожалѣнію, неисполненными. Этторе Бертихъ, однако, приписываетъ ему также проэктъ знаменитаго палаццо делла Канчеллерія въ Римѣ, который представляется дальнѣйшей разработкой палаццо Руччеллаи, къ чему мы еще вернемся. Во всякомъ случаѣ толчокъ, данный Альберти въ Римѣ, какъ и всюду, живо чувствуется и до настоящаго времени.

Палаццо Руччеллаи во Флоренціи. По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

Между подручными Альберти слѣдуетъ назвать прежде всего упомянутаго выше Бернардо Росселлино (1409—64 гг.), выполнившаго палаццо Руччеллаи во Флоренціи, и при Николаѣ V-омъ призваннаго руководитъ постройкой собора Св. Петра въ Римѣ. Происходя изъ семьи рѣщиковъ въ камнѣ, онъ во Флоренціи работаетъ главнымъ образомъ въ качествѣ таковаго. Въ качествѣ зодчаго мы находимъ его при исполненіи живописнаго фасада церкви Милосердія (Misericordia) въ Ареццо, а по Фабрици также еще при постройкѣ дворцовъ рустикой Неруччи и Пикколомини (дворецъ правительственныхъ учрежденій) въ Сіенѣ, еще не расчлененныхъ пилястрами, и главнымъ образомъ на службѣ у папы Пія II-го (1458—64 гг.), родной городъ котораго, Корсиньяно, онъ превратилъ рядомъ роскошныхъ зданій въ папскій городъ Піенцу. Соборъ въ Піенцѣ представляетъ трехнефную церковь зальной системы сѣвернаго типа.

но съ повышенными полуциркульными арками надъ столбами и отдѣльными формами въ стилѣ антика. Между дворцами здѣсь выдѣляется палаццо Пикколомини, фасадъ котораго тѣсно примыкаетъ къ фасаду палаццо Руччеллаи во Флоренціи.

Младшіе флорентійскіе архитекторы XV столѣтія также были большею частью разносторонніе художники и техники, совѣтовъ которыхъ добивались по всей Италіи. Къ наиболѣе часто упоминаемымъ принадлежитъ Джуліано да Сангалло (1445—1516 гг.), состоявшій не только соборнымъ архитекторомъ во Флоренціи, но даже къ концу своей жизни бывшій нѣкоторое время главнымъ строителемъ собора Св. Петра въ Римѣ, къ которому мы подойдемъ ближе лишь въ слѣдующемъ томѣ. Главными своими работами Джуліано принадлежитъ еще кваттроченто. Прелестна его небольшая Мадонна делле-Карчери въ Прато (1485—91 гг.), круглая церковь со среднимъ куполомъ, четырьмя покрытыми коробовыми сводами вѣтвями креста и съ большимъ вкусомъ выполненными фризами, покрытыми синей и бѣлой глазурью; въ высшей степени привлекательна также его восьмиугольная ризница С.-Спирито (1488—92 гг.) и монастырскій дворъ С.-Марія Маддалена де'Пацци (1492—1505 гг.) во Флоренціи, іоническія капители котораго свободно подражаютъ поздне-римскимъ, въ то время найденнымъ во Фьезоле. Изъ его дворцовъ слѣдуетъ прежде всего отмѣтить палаццо Гонди во Флоренціи (1490—1498 гг.), дворъ съ колоннами котораго съ коринѳскими цвѣточными капителями и живописно расположенная лѣстница принадлежатъ къ самымъ очаровательнымъ созданіямъ XV вѣка. Повидимому, слѣдуетъ приписать нашему мастеру также и палаццо Строцци во Флоренціи, приписанный Вазари скульптору Бенедетто да Майяно. По крайней мѣрѣ, документально установлено, что Джуліано да Сангалло сдѣлалъ модель этого огромнаго зданія, заложеннаго въ августѣ 1489 года. Это самый благородный и самый эффектный изъ частныхъ дворцовъ съ рустикой Италіи. Своимъ эффектнымъ видомъ онъ обязанъ, конечно, главнымъ образомъ мощному главному карнизу, лишь въ 1500 г. прибавленному Симоне Поллайюоло, по прозванію Кронака, просто скопировавшаго въ увеличенномъ масштабѣ настоящій древне-римскій карнизъ. Такъ и здѣсь въ концѣ столѣтія, самостоятельно выросшій на почвѣ средневѣковья, стиль рустики слился съ чисто античными добавленіями въ новое, неразрывное цѣлое.

То, что Симоне Кронака (1454—1508 гг.) далъ самостоятельнаго въ области церковнаго зодчества, показываетъ церковь С.-Франческо аль-Монте около Флоренціи, въ которой онъ вернулся къ открытымъ стропиламъ. Вообще же онъ со вкусомъ распредѣлялъ для украшенія гладкіе пилястры и ввелъ плоскіе круглые фронтоны надъ окнами, нововведеніе, нашедшее многократное подражаніе. Какъ онъ понималъ архитектуру дворца, показываетъ болѣе простой палаццо Гваданьи, третій верхній этажъ котораго состоитъ изъ открытой галлереи съ колоннами подъ далеко выступающей крышей.

http://luci.kiev.ua/

Наконецъ, слѣдуетъ назвать флорентійца Баччіо Понтелли (1450—94 гг.), которому Вазари ошибочно приписалъ большую часть построекъ ранняго возрожденія въ Римѣ. Его кирпичныя церкви въ пограничныхъ областяхъ какъ, напримѣръ, С.-Марія Маджоре въ Орчіано и С.-Марія делле-Граціе въ Синигаліи, обнаруживаютъ изысканную простоту, обращая скудость въ достоинство.

О значеніи прокладывающихъ новые пути флорентійскихъ зодчихъ XV вѣка краснорѣчиво свидѣтельствуютъ многочисленные церкви, монастыри и дворцы по сю и по ту сторону Апеннинъ. Въ Тосканѣ даже Сіена, какъ мы видѣли (стр. 721 и 723), благодаря флорентійскимъ строителямъ дворцовъ, получила видъ почти флорентійскаго города. Изъ числа разностороннихъ художниковъ Сіены выдѣлились въ качествѣ архитекторовъ Франческо ди-Джорджо (съ 1439 г. до 1502 г.), Антоніо Федериги (ум. въ 1490 г.) и Джакомо Коццарелли (1453—1515 гг.). Коццарелли изъ церкви монастыря Оссерванца около Сіены сдѣлалъ прелестное однонефное зданіе съ плоскимъ куполомъ, а изъ палаццо дель-Маньифико простой дворецъ, главная привлекательность котораго состоитъ въ изящныхъ кованныхъ подставкахъ для флаговъ. Сіенское зодчество XV вѣка уже не было такимъ самостоятельнымъ, какъ въ XIV вѣкѣ.

Между тѣмъ, на востокѣ средней Италіи появляется теперь одинъ мастеръ, находившійся подъ вліяніемъ Альберти, міровое значеніе котораго, благодаря его ученику Браманте, процвѣло по всей Италіи. Этотъ мастеръ, о которомъ писали Реберъ, Фабрици и Кальцини, былъ Лучіано Лаурана, вѣрнѣе Ловрана или ди-Врана. Онъ родился около Зара-веккія, по ту сторону Адріатики, а умеръ въ 1479 г. въ Пезаро. Его античный языкъ формъ превосходилъ чистотой языкъ формъ всѣхъ его флорентійскихъ современниковъ. Въ его „Палаццо-Префеттиціо“ въ Пезаро (около 1465 г.), надъ тяжеловѣсной галлереей со столбами находится высокій верхній этажъ, украшеніе котораго цѣликомъ сосредоточено на огромныхъ окнахъ, обрамленныхъ здѣсь впервые богато украшенными пилястрами и ихъ перекладинами. Но главную свою дѣятельность Лаурана развернулъ въ Урбино, куда его призвалъ герцогъ Федериго ди-Монтефельтро. Новыя части герцогскаго дворца, выполненныя здѣсь Лаурана приблизительно около 1466 г., принадлежатъ къ творческимъ созданіямъ исторіи искусства, и, однако, нововведенія, выступающія въ особенности въ роскошномъ дворѣ, состоятъ здѣсь лишь въ недостижимомъ благородствѣ пропорцій и въ чистотѣ отдѣльныхъ формъ. Коринѳскимъ колоннамъ арочныхъ галлерей нижняго этажа отвѣчаютъ чисто коринѳскіе стѣнные пилястры верхняго этажа, съ капителями, обработанными по древне-римскимъ образцамъ. Перекладины, образующія фризы, украшены надписями, буквы которыхъ, благодаря своей формѣ и расположенію, производятъ впечатлѣніе строгаго орнамента. Дворецъ Лаураны въ Губбіо (1474—80 гг.) также при-

http://rucl.kiev.ua/

надлежитъ къ прекраснѣйшимъ произведеніямъ архитектуры этого рода. Нѣтъ ничего удивительнаго, что на его глазахъ въ Урбино выросъ великій Браманте, впервые пересадившій стиль своего учителя въ сѣверную Италію, и затѣмъ въ Римѣ доведшій его до настоящаго „высокаго ренессанса".

B. Скульптура Тосканы и средней Италіи въ XV-мъ вѣкѣ.

Исторія итальянской скульптуры XV-го вѣка заслуживала бы быть написанной золотыми буквами. Она принадлежитъ къ самымъ привлекательнымъ и самымъ блестящимъ отдѣламъ всей исторіи искусства. Неудивительно, что со времени возрожденія исторіи искусства въ XIX-мъ вѣкѣ къ ней обратились силы многочисленныхъ изслѣдователей. Съ охватывающими всю область трудами послѣ итальянца Чиконьяра выступили англичанинъ Перкинсъ, во Франціи — Мюнцъ и Марсель Реймонъ, въ Германіи — В. Бодэ, изслѣдованія котораго и въ этой области получили руководящее значеніе. Монографій по итальянской скульптурѣ XV-го вѣка не счесть. Во главѣ изслѣдованія, кромѣ названныхъ ученыхъ, здѣсь стоятъ итальянцы Бельтрами, Кавалуччи, Фриццони, Ньоли, Миланези, Малагуцци-Валери, Паолетти и Вентури, нѣмцы Брокгаузъ, Корнеліусъ, Маковскій, А. Г. Мейеръ, Шмарсовъ, Шубрингъ, Гансъ Земперъ, Земрау и прежде всѣхъ К. фонъ-Фабрици, изслѣдованія котораго пролили новый свѣтъ на многихъ мастеровъ.

Многочисленныя нити связываютъ еще въ этомъ столѣтіи итальянскую скульптуру съ архитектурой; болѣе того, большинство скульптурныхъ произведеній представляли все еще неотдѣлимыя составныя части наличниковъ дверей и стѣнныхъ нишъ, алтарей и каѳедръ, органныхъ трибунъ и алтарныхъ преградъ, фонтановъ и, прежде всего, надгробныхъ памятниковъ, которые въ это время изъ надгробій на стѣнныхъ консоляхъ треченто (XIV столѣтія), стали переходить въ надгробія эпохи кватроченто (XV-го столѣтія) помѣщаясь въ стѣнныхъ нишахъ, тогда какъ свободно стоящіе памятники, какъ они предпочитались на сѣверѣ, оставались рѣдкими, по крайней мѣрѣ въ средней Италіи. Въ сооруженіяхъ этого, именно, рода дана была возможность развиться орнаментикѣ ранняго возрожденія (ср. стр. 714 и 715), съ ея яснымъ идеализмомъ, вполнѣ въ античномъ духѣ, часто представляющемъ разительный контрастъ съ рѣзкимъ реализмомъ, въ это время сильно проявившимся въ главныхъ статуарныхъ произведеніяхъ пластики. Многія произведенія малаго искусства вродѣ статуэтокъ и рельефныхъ досокъ, если прослѣдить ихъ исторію, также оказываются прежними составными частями предметовъ обихода. Произведенія вполнѣ свободной круглой пластики еще рѣдки. Въ качествѣ таковыхъ надо отмѣтить главнымъ образомъ портретные бюсты, въ качествѣ самостоятельныхъ рельефныхъ работъ сюда относятся медали, чеканившіяся, конечно, прежде всего для того, чтобы передать потомству память объ извѣстныхъ личностяхъ.

http://luck.kiev.ua/

На ряду со скульптурой въ мраморѣ, вышедшей изъ каменотеснаго мастерства, и со скульптурой въ бронзѣ, стоявшей въ связи съ золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, скульптура по дереву въ это время въ Италіи не пользовалась такимъ распространеніемъ, какъ на сѣверѣ, но въ это время здѣсь выступила впередъ на тѣхъ же правахъ лѣпная изъ глины скульптура, ведущая свое начало отъ керамическаго производства. Особенностью тосканской керамической скульптуры была ея окрашенная оловяная полива. Эта техника, пришедшая съ востока, въ большихъ размѣрахъ примѣнялась испанской керамикой среднихъ вѣковъ (маіолика, отъ острова Маллорки). Какъ показываетъ „Манфредова кружка“ около 1400 г. въ пинакотекѣ въ Фаэнцѣ, она была извѣстна въ керамическомъ производствѣ Фаэнцы (отсюда фаянсъ) уже около начала столѣтія, но лишь Лука делла-Роббіа ввелъ ее около 1435 г. въ большую фигурную скульптуру. Цвѣтная раскраска въ керамической скульптурѣ съ поливой и безъ нея и въ скульптурной работѣ по дереву, какъ и раньше, играла главную роль. Мраморныя статуи, однако, лишь въ видѣ исключенія раскрашивались цѣликомъ, обыкновенно же онѣ бывали только слегка тронуты краской и въ отдѣльныхъ частяхъ позолочены, или же оставлялись со своимъ свѣтлымъ природнымъ цвѣтомъ.

По своему содержанію итальянская великая пластика XV-го вѣка представляетъ еще по преимуществу портретное искусство, или же беретъ сюжеты изъ Библіи и житій святыхъ. Аллегорическія и миѳологическія фигуры, къ которымъ мы скорѣе, чѣмъ къ „жанру“, причисляемъ голыхъ мальчиковъ — putti, примѣняются въ великой пластикѣ лишь декоративно или на второстепенныхъ мѣстахъ, но въ маломъ искусствѣ, а именно, на оборотной сторонѣ медалей, они играютъ извѣстную роль. Жанровыя изображенія, однако, попадаются лишь случайно, или имѣютъ второстепенное значеніе.

Сущностью итальянской пластики сталъ въ это время не предметъ, а, именно, способъ изображенія. Люди являются въ ней передъ нами во всей своей тѣлесности, не только какъ существа изъ плоти и крови, но также съ крѣпкой основой костяка и со всѣми характерными свойственными имъ чертами — то красивые, то безобразные, то старые, то молодые, то спокойные, то въ душевномъ волненіи или въ движеніи. Голое тѣло, встрѣчающееся въ великой пластикѣ, кромѣ дѣтскихъ фигуръ, только въ Адамѣ, Евѣ, молодомъ Давидѣ и св. Севастіанѣ, все-таки всюду чувствуется сквозь одежду, а кое-гдѣ и открывается. Одежда уже не изображается ради нея самой и не отягощается неестественными ломанными складками, какъ въ одновременномъ сѣверномъ искусствѣ, — вспомнимъ Фейта Штосса, — а только прикрываетъ формы тѣла, которыя она позволяетъ угадывать и видѣть. На все это и въ итальянской пластикѣ должно смотрѣть лишь въ самой незначительной мѣрѣ, какъ на возрожденіе античнаго наслѣдія, въ наибольшей же части, какъ на новое, собственное воззрѣніе на природу. Прибавимъ къ этому свободу и есте-

http://lib.kiev.ua/

ственность движеній въ изображаемыхъ дѣйствіяхъ, новую живописную, разсчитанную на глубину пространства форму рельефнаго стиля, завоевавшаго широкіе круги и употребительнаго до настоящаго времени на ряду со старымъ пластическимъ рельефнымъ стилемъ. Уже Брунеллески и Альберти создали основы научной перспективы и обучали ей: съ полнымъ сознаніемъ новаго пріобрѣтенія они при отдѣлкѣ архитектурныхъ и пейзажныхъ заднихъ плановъ на рельефахъ сглаживали границы, отдѣляющія живопись отъ скульптуры. Снова воскресло ученіе о пропорціяхъ, что показываютъ разсужденія Альберти, и пятьюдесятью годами позже разсужденія Помпонія Гаврика — въ ихъ сочиненіяхъ о скульптурѣ.

Для практики эти вычисленія пока еще, конечно, не имѣли никакого значенія. Душой и глазами итальянскіе скульпторы ранняго возрожденія впивались въ природу, и такъ какъ у каждаго изъ нихъ была своя собственная душа и свои глаза, то каждый изъ нихъ и былъ самъ по себѣ художественной личностью. Сила и грація, строгость и прелесть появляются въ произведеніяхъ различныхъ мастеровъ, даже часто въ различныхъ произведеніяхъ однихъ и тѣхъ же мастеровъ, то рядомъ, то въ тѣсномъ внутреннемъ сочетаніи.

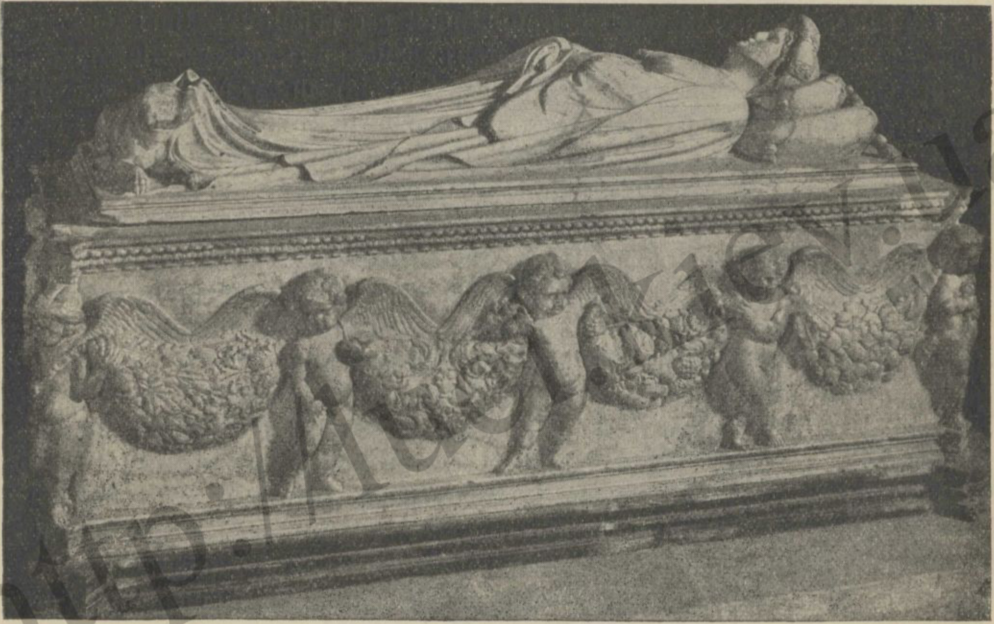
Впрочемъ, и въ скульптурѣ Тосканы новый стиль проявился не сразу. На мастеровъ переходного времени, какъ, напримѣръ, Антоніо ди-Банко и Никколо д'Ареццо мы уже указывали (ср. стр. 716). Никколо д'Ареццо (ум. въ 1456 г.) пользовался такой извѣстностью, что его привлекали для украшенія соборовъ не только во Флоренцію, но и въ Миланъ, и Венецію. Его большія скульптурныя работы, какъ, напримѣръ, колоссальное сидячее изображеніе св. Марка въ соборѣ и св. Луки изъ Оръ-Санъ-Микеле, въ національномъ музеѣ во Флоренціи, по схематичнымъ складкамъ ихъ одеждъ, оцѣпенѣлости головъ и неподвижности позъ лишь наполовину принадлежатъ новому времени. Сынъ Антоніо Нанни ди-Банко (приблизительно отъ 1373 г. по 1420 г.) стоитъ уже значительно ближе къ новому времени. Неподвижность его группы четырехъ святыхъ на Оръ-Санъ-Микеле является, быть можетъ, уже намѣренной неподвижностью невѣрно понятаго антика. Стройной, крѣпкой, настоящей фигурой возрожденія является св. Элигій на томъ же зданіи; по своему бытовому содержанію имѣютъ важное значеніе рельефы на цоколяхъ подъ вышеупомянутой группой, а подъ этой фигурой, небольшія угловыя изображенія, вводящія насъ въ мастерскую каменотесовъ и въ кузницу.

Двумя, дѣйствительно, великими тосканскими мастерами переходного времени являются Жакопо делла-Кверчія изъ Сіены и Лоренцо Гиберти изъ Флоренціи.

Жакопо делла-Кверчія (1374—1438 гг.), не безъ нѣкотораго основанія прозванный Микель-Анджело ранняго возрожденія, является мастеромъ съ сильно выраженной самобытностью, осуществлявшимъ

http://luck.kiev.ua/

свои художественныя намѣренія главнымъ образомъ посредствомъ смѣлыхъ положеній тѣла и движеній своихъ фигуръ, хотя, конечно, у него и нѣтъ еще совершеннаго знанія формъ тѣла; напряженная поза его фигуръ, напоминающая иногда смѣлый контрастъ двухъ сторонъ тѣла, посредствомъ котораго Микель-Анджело усугубляетъ душевныя движенія, у Кверчія является въ сущности еще готическимъ изгибомъ только что прошедшаго времени. Во всякомъ случаѣ Кверчія стоитъ одиноко, почти безъ всякой связи со своими современниками. Какъ истинный художникъ, онъ является предъ нами лишь послѣ своего участія въ



Памятникъ Иларіи въ соборѣ г. Лукки, Жакопо делла-Кверчія. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

извѣстномъ конкурсѣ 1402 г. во Флоренціи, къ которому мы еще вернемся. Въ Луккѣ, какъ мы принимаемъ вмѣстѣ съ Корнеліусомъ, онъ уже въ 1406 г. выполнилъ величественный по своей простотѣ и какъ исключеніе еще свободно стоящій въ соборѣ памятникъ Иларіи дель-Каретто (см. рис. на этой стр.). Спокойно и величественно лежитъ еще готическаго характера фигура усопшей, съ собакой въ ногахъ, на саркофагѣ, стороны котораго украшены обнаженными крылатыми мальчиками, чисто античнаго характера, которые въ свободныхъ движеніяхъ несутъ гирлянды. Въ Луккѣ, затѣмъ, Кверчія выполнилъ въ 1413 г. верхнюю, также еще готическаго характера, часть мраморнаго алтаря въ С.-Фредіано, рельефы на цоколѣ котораго, прибавленные только въ 1422 г., представляютъ дальнѣйшее развитіе въ направленіи къ болѣе свободному и болѣе мягкому исполненію. Въ Сіенѣ Жакопо украсилъ между 1414 и 1418 гг. переднюю стѣнку фонтана Фонте Гайя („Fonte Gaia")

сидячими горельефными фигурами Мадонны и добродѣтелей, со статуями по сторонамъ и въ нишахъ и съ изящными рельефами, о достоинствѣ которыхъ даетъ хоть отчасти представленіе сохранившееся въ музеѣ собора „Изгнаніе изъ рая“. Въ Сіенѣ онъ предприняль, затѣмъ, въ 1416 г. изготовленіе шестиугольной купели въ С.-Джованни. Нижній, еще готическаго характера, бассейнъ украшенъ шестью бронзовыми рельефами, изъ которыхъ Жакопо закончилъ въ 1430 г. только изгнаніе Захаріи изъ храма, а исполненіе остальныхъ предоставилъ другимъ мастерамъ, съ которыми мы еще познакомимся. „Киворій“ въ формахъ ренессанса, поднимающійся изъ середины бассейна, Кверчія украсилъ самъ красивой статуей Іоанна, вѣнчающей его вершину. Наконецъ, въ Болоньѣ между 1425 и 1438 гг. мастеръ заполнилъ обрамленіе главной двери С.-Петроніо превосходными скульптурными украшеніями. На каждомъ изъ двухъ боковыхъ пилястровъ находится пять рядовъ квадратныхъ полей, одно надъ другимъ, съ рельефными изображеніями изъ исторіи творенія міра, поразительно величественными по замыслу и въ высшей степени богатыми по формамъ. Архитравъ заключаетъ пять живыхъ по движенію композицій дѣтства Спасителя. Въ тимпанѣ между двумя святыми сидитъ на тронѣ Мадонна, въ свободной, непринужденной позѣ, но съ плохо понятыми складками одеждъ, какъ обычно въ женскихъ фигурахъ мастера. Рельефы сотворенія міра являются самыми зрѣлыми работами Кверчія, мощное искусство котораго продолжало оказывать вліяніе вплоть до Микель-Анджело. Въ Болоньѣ мастеръ выполнилъ одну изъ тѣхъ покоящихся на консоляхъ стѣнныхъ гробницъ, которыя такъ часто встрѣчаются среди готическихъ „гробницъ профессоровъ“ знаменитаго университетскаго города. Это надгробный памятникъ Антоніо Галеаццо Бентиволіо въ С. Жакомо Маджоре, первоначально, дѣйствительно, профессорская гробница, выполненная мастеромъ для нѣкоего доктора Вари. Усопшій покоится на наклонной доскѣ саркофага, украшеннаго статуями святыхъ и добродѣтелей; передняя сторона саркофага представляетъ аудиторію. Статуи были закончены другой рукой лишь послѣ смерти мастера, который здѣсь, какъ и вездѣ, одной ногой стоитъ еще въ среднихъ вѣкахъ, а другой уже почти въ высокомъ ренессансѣ.

Школы въ настоящемъ смыслѣ Кверчія не создалъ, но молодые мастера Сіены, большую часть которыхъ мы уже назвали въ числѣ архитекторовъ, несомнѣнно находились подъ обаяніемъ его таланта. Безъ него не можетъ быть понятъ прежде всего Антоніо Федериги (приблизительно въ 1420—90 гг.), принадлежащій къ наиболѣе возвышеннымъ художникамъ итальянскаго ранняго возрожденія. Его мраморная сивилла на соборѣ въ Орвіето и его мраморныя фигуры въ Казино де'Нобили въ Сіенѣ, въ особенности св. Ансанъ, представляютъ величавыхъ по замыслу, энергичныхъ и свободныхъ въ посадкѣ и движеніи людей съ тѣломъ и мускулами Сдѣланная съ хорошимъ пони-

маніемъ формъ нагая статуя Вакха въ палаццо д'Эльчи въ Сіенѣ, приписанная ему Шмарсовымъ, принадлежитъ во всякомъ случаѣ къ самымъ раннимъ миѳологическимъ нагимъ фигурамъ итальянскаго возрожденія, сдѣланнымъ ради нихъ самихъ. Въ качествѣ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и литейщиковъ изъ бронзы работала въ Сіенѣ семья Турино, изъ которыхъ Джованни ди-Турино (ум. около 1454 г.) выполнилъ для купели Кверчія, безъ сомнѣнія, менѣе важные по своему значенію рельефы, Рождество и Проповѣдь Іоанна Предтечи въ пустынѣ. Другое, болѣе смягченное и мелочное, но вмѣстѣ и болѣе живое направленіе далъ сіенской скульптурѣ живописецъ Лоренцо Веккіетта (приблизительно отъ 1412 до 1480 г.). Извѣстенъ его киворій (табернакулъ) главнаго алтаря собора, извѣстна и въ высшей степени тщательно выполненная бронзовая статуя Спасителя на главномъ алтарѣ госпиталя С. Марія делла-скала. Далѣе въ томъ же направленіи двигались Франческо ди-Джорджо (1439—1502 гг.), главное произведеніе котораго — поразительно жизненные бронзовые ангелы, стоящіе рядомъ съ соборнымъ киворіемъ Веккіетты, и Джакомо Коццарелли (1453—1512 гг.), въ рукахъ котораго сіенская скульптура сошла на степень малаго искусства.

Для Флоренціи начало скульптуры ранняго возрожденія слѣдуетъ отнести къ 1402 году, когда купеческій цехъ объявилъ конкурсъ на изготовленіе второй большой бронзовой двери для крещальни. Рельефныя изображенія должны были быть принаровлены къ готическимъ четырехлепестковымъ квадратамъ такой формы, какъ у Андреа Пизано на южныхъ дверяхъ. Въ качествѣ пробнаго рельефа было назначено жертвоприношеніе Авраама. Изъ конкурентовъ мы назовемъ только Никколо д'Ареццо, Жакопо делла-Кверчія, Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти. Гиберти вышелъ побѣдителемъ изъ борьбы. Его рельефъ и рельефъ Брунеллески сохраняются въ національномъ музеѣ во Флоренціи (см. рис. на стр. 732 и 733). Общее мнѣніе и теперь предпочло бы рельефъ Гиберти; въ немъ болѣе спокойныя линіи и „болѣе красивыя“ головы, чѣмъ въ рельефѣ Брунеллески, который зато дышетъ болѣе сильнымъ, непосредственнымъ созерцаніемъ природы. Авраамъ Гиберти только дѣлаетъ видъ, что хочетъ заколоть своего сына, Авраамъ Брунеллески на самомъ дѣлѣ закалываетъ, и ангелъ дѣйствительно обрушивается на его руку. Отъ Брунеллески, великаго архитектора, сохранилось кромѣ того еще (въ капеллѣ Гонди, въ С. Марія Новелла) только деревянное Распятіе; фигура прямая и стройная съ возвышеннымъ благородствомъ въ настроеніи, но исполненная нѣсколько сухо. Переходимъ теперь же къ Лоренцо ди Чіоне Гиберти (1381—1455 гг.), который принадлежитъ къ знаменитѣйшимъ скульпторамъ Италіи. По идеальной линіи его рисунка, по нѣкоторой слабости отдѣльныхъ движеній его фигуръ и по благородно типичному облику

http://iucl.kiev.ua/

головъ видно, что онъ наполовину находится въ „добромъ старомъ времени“ треченто. Красота стоитъ еще для него выше, чѣмъ правда. Никто, какъ Гиберти, не умѣетъ компановать своихъ группъ и массъ; богатство его фантазіи неисчерпаемо; въ царствіи небесномъ, которое онъ намъ показываетъ, есть что-то неземное. Онъ безъ сомнѣнія принадлежитъ къ лучшимъ художникамъ міра. Выйдя изъ мастерской золотыхъ дѣлъ мастера, онъ и остановился главнымъ образомъ на бронзѣ и на рельефѣ. Второй изъ его „комментаріевъ“ (Commentare), изданныхъ Лемонье, Перкинсомъ и Фреемъ, въ которомъ онъ даетъ очеркъ искусства отъ Чимабуэ до самого себя, сдѣлалъ его въ то же время отцомъ новой исторіи искусства; онъ первый художникъ, въ краткой автобіографіи указывающій на свои собственныя произведенія. Его первая большая работа (1403—24 гг.) — упомянутыя уже сѣверныя двери крещальни во Флоренціи, въ 20 верхнихъ поляхъ изъ 28, заключающія исторію Христа отъ „Благовѣщенія“ до „Женъ-мѵроносицъ у Гроба“, а въ восьми нижнихъ сидячія фигуры евангелистовъ и отцовъ церкви. Библейскія исторіи изображены сжато, ясно, еще въ хорошемъ рельефномъ стилѣ. Если внутреннія обрамленія полей съ композиціями являются еще согласно заданію готическими, то въ наружныхъ четыреугольныхъ обрамленіяхъ полей появляются уже свободныя связки фруктовъ и головы, а въ скудной архитектоникѣ зданій на заднихъ планахъ все больше вступаетъ въ свои права ренессансъ. Почти одновременно (1417—27 гг.) возникли два бронзовыхъ рельефа мастера для купели Кверчія въ Сіенѣ (ср. стр. 730): „Крещеніе Господне“ и „Іоаннъ Креститель передъ Иродомъ“, и здѣсь, гдѣ мастеръ не былъ больше связанъ никакими образцами, онъ, отзываясь на самое интимное свое побужденіе, сталъ одновременно болѣе живописнымъ и болѣе патетичнымъ. Почти въ то же время (въ 1417—27 гг.) возникли также три бронзовыя статуи Гиберти въ натуральную величину на наружной сторонѣ Оръ-Санъ-Микеле, для

Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Филиппо Брунеллески въ національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 48. Восточныя двери флорентійскаго баптистерія, произведеніе Лоренцо Гиберти.

Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

которой въ то время каждый цехъ жертвовалъ статую своего патрона. Двѣ бородатыя фигуры Іоанна Крестителя (1418 г.) и ап. Матѳея (1422 г.) хороши, но не совсѣмъ самостоятельны. Зато нѣжная юношеская фигура св. Стефана (1428 г.) дышетъ той простотой и благородствомъ, которыя свойственны мастеру. Третья бронзовая дверь баптистерія, восточная дверь (см. табл. 48), исполненіе которой (въ 1425—52 гг.) было поручено мастеру тотчасъ по окончаніи сѣверной двери, показываетъ его уже въ полномъ развитіи его собственныхъ художественныхъ воззрѣній и его новыхъ знаній въ области перспективы. Вмѣсто 28 полей прежнихъ дверей были установлены, какъ показалъ Брокгаузъ, послѣ нѣкоторыхъ колебаній, всего только десять полей большихъ размѣровъ, въ композиціяхъ которыхъ иногда искусно соединены различныя событія. Здѣсь изображены событія изъ Ветхаго Завѣта отъ сотворенія Адама до посѣщенія царицей Савской Соломона. Именно, эти композиціи представляютъ живописныя картины, перенесенныя въ рельефъ, съ сильнымъ перспективнымъ уменьшеніемъ заднихъ фигуръ, со всевозможными раккурсами или сокращеніями, съ многочисленными фигурами, расположенными съ замѣчательнымъ равновѣсіемъ въ массахъ на фонѣ роскошныхъ, широко разстилающихся пейзажныхъ или архитектурныхъ фоновъ. Относительно этихъ дверей, на которыя излилась бездна чистѣйшей красоты, Микель-Анджело сказалъ, что онѣ достойны быть дверями рая; и нужно, вообще, быть въ тискахъ эстетическихъ доктринъ, чтобы не почувствовать неслыханнаго, никогда больше не достигавшагося утонченнаго изящества, съ которымъ здѣсь осуществлено недостижимое. Гиберти самъ объявилъ эти двери, подробно имъ описанныя, самымъ замѣчательнымъ своимъ произведеніемъ. Статуэтки и головки между арабесками внутренней рамы и роскошныя связки плодовъ и цвѣтовъ наружнаго наличника довершаютъ впечатлѣніе новизны и роскоши этого единственнаго въ своемъ родѣ созданія. Изъ остальныхъ бронзовыхъ рельефовъ Гиберти мы назовемъ здѣсь только изобра-

Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Лоренцо Гиберти въ національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

женія чудесъ св. Зиновія на его ракѣ (1432—40 гг.) въ соборѣ во Флоренціи. Выдержанныя въ стилѣ композицій восточныхъ дверей, они иногда болѣе ихъ полны движенія, а въ пейзажѣ и зданіяхъ особенно средняго рельефа развертываютъ еще болѣе обманчивую глубину поверхности. „Я, какъ могъ пытался подражать природѣ и обогатить мои композиціи разнообразіемъ линій“, говоритъ самъ мастеръ. На самомъ дѣлѣ онъ природу видѣлъ сквозь свое чувство линій. Въ этомъ, именно, чувствѣ линіи лежалъ его темпераментъ и его сила.

Гиберти также не основалъ школы, какъ и Кверчія. За Брунелески (1379—1446 гг.) слѣдуетъ, затѣмъ, Донато ди-Никколо ди-Бетто Барди (1386—1466 гг.), прозванный Донателло, сильный художникъ, въ которомъ неразрывно сочетаются обѣ стороны новаго направленія, возрожденіе античныхъ орнаментальныхъ формъ и сила, съ которой смотрятъ на природу собственными, широко раскрытыми, пронизывающими глазами. Въ сравненіи съ его созданіями произведенія большинства его современниковъ кажутся безцвѣтными и бѣдными, „какъ будто они не сродни природѣ“. Правду отдѣльнаго случая онъ предпочиталъ, обыкновенно, болѣе общей правдѣ, кристаллизовавшейся въ „красоту“ въ тѣсномъ смыслѣ; именно, потому его произведенія стали полноцвѣтными отдѣльными лучами вѣчной, соединяющей въ себѣ всѣ лучи, красоты. Въ цѣломъ рядѣ своихъ произведеній онъ, однако, приблизился и къ красотѣ въ самой чистой формѣ, „античной“.

Первый періодъ дѣятельности Донателло (1406—25 гг.) отмѣчаютъ въ особенности его статуи для сѣвернаго портала собора, для нишъ въ стѣнахъ Оръ-Санъ-Микеле и для наружной стороны джоттовской колокольни во Флоренціи. Изъ работъ для портала собора огромная сидячая статуя евангелиста Іоанна, изображеннаго съ бородой (теперь въ одной изъ капелъ хора), даетъ еще очень мало чертъ, свойственныхъ Донателло; но стоящій мраморный Давидъ (теперь въ національномъ музеѣ) съ его гибкими подвижными и сильными членами, съ его стройными пропорціями и упрямымъ выраженіемъ губъ, уже насквозь проникнутъ духомъ Донателло. Изъ его четырехъ колоссальныхъ фигуръ на Оръ-Санъ-Микеле въ особенности обвѣяна теплотой жизни великолѣпная мраморная статуя св. Георгія, который твердо стоитъ, разставивъ ноги. Со временъ Праксителя и Лизиппа нигдѣ съ такимъ совершенствомъ не была изображена мужественная, мускулистая юношеская красота, какъ въ этой фигурѣ святого рыцаря, одѣтаго въ тѣсно облегающій панцырь и легкій плащъ; и въ то же время она отъ темени непокрытой головы до пятъ, къ которымъ прилегаетъ щитъ, является типичнымъ созданіемъ новаго времени, въ которомъ красота и строгость слились единственнымъ въ своемъ родѣ образомъ. Изъ статуй мастера для нишъ колокольни, лысый человѣкъ, котораго называютъ Іоной, и похожая на негра фигура, которую называютъ Іереміей, выдѣляются неслыханной индивидуальной типичностью своихъ головъ и

тѣлъ. Рѣзное въ деревѣ Распятіе Донателло въ С.-Кроче также является характерной, поражающей своей правдивостью фигурой, въ сравненіи съ которой даже сильное Распятіе Брунеллески (ср. стр. 741) кажется еще традиціоннымъ и плоскимъ.

Къ началу второго періода дѣятельности Донателло (1425—1432 гг.), отмѣченнаго сотрудничествомъ съ Микелоццо, относятся его работы для Сіены. Здѣсь дѣло шло главнымъ образомъ о работахъ по отливкѣ изъ бронзы, и именно, ради особаго искусства Микелоццо въ области этой техники, Донателло, какъ раньше Гиберти, вошелъ съ нимъ въ тѣсный союзъ; важнѣе всего изъ работъ Донателло для купели Кверчія въ Сіенѣ его бронзовый рельефъ, изображающій пиръ у Ирода (1425 г.; см. рис. рядомъ). Слѣва воинъ подноситъ царю на блюдѣ голову Іоанна Крестителя; справа Саломея еще танцуетъ; ужасъ охватываетъ гостей, всѣ разбѣгаются. Никогда раньше, даже во всей древности, драматическое событіе не изображалось съ такой силой. Рельефъ Донателло превосходитъ современный ему рельефъ Гиберти (ср. стр. 734) поразительной правильностью своей античной архитектуры съ полуциркульными арками и своимъ перспективнымъ построеніемъ. Рельефъ съ Саломеей былъ откровеніемъ, и такъ и подѣйствовалъ. Одинъ изъ выполненныхъ Донателло для той же купели изящныхъ бронзовыхъ ангельчиковъ, играющихъ на инструментахъ, благодаря Бодэ достался берлинскому музею. Настоящими свидѣтелями сотрудничества Донателло и Микелоццо являются, затѣмъ, два очень извѣстныхъ большихъ надгробныхъ памятника; прежде всего памятникъ папы Іоанна XIII-го (Бальдассаре Косчіа) въ баптистеріи во Флореціи (1425—29 г.), изумительный по архитектурѣ, тонко подражающій античному орнаменту, величественный по могучей бронзовой фигурѣ папы, покоющагося въ смертномъ снѣ на своемъ ложѣ, но еще поворачивающаго лицо къ зрителю; затѣмъ упомянутый уже памятникъ кардинала Бранкаччи (ср. стр. 720) въ

Пиръ Ирода. Бронзовый рельефъ Донателло для купели Кверчія въ Сіенѣ. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

С.-Анджело а Нило въ Неаполѣ (1427); исполнилъ его главнымъ образомъ Микелоццо, а Донателло украсилъ его прекраснымъ рельефомъ своей работы, съ Успеніемъ Богородицы, замѣчательнымъ своими группами ликующихъ ангеловъ. Къ этому рельефу примыкаютъ нѣкоторые простые, глубоко задуманные рельефы съ полуфигурой Мадонны (напр., въ берлинскомъ музеѣ), въ которыхъ Донателло удается изобразить божественное величіе и материнскую нѣжность въ чистыхъ, почти античноклассическихъ формахъ. Лучшая вещь этого рода — прекрасный алтарь съ рельефомъ Благовѣщенія, въ С.-Кроче во Флоренціи, который уже Вазари приводитъ, какъ примѣръ того, что Донателло задался „снова найти такъ долго остававшуюся подъ спудомъ красоту античнаго искусства“.

Третій періодъ творчества Донателло (1432—43 гг.), который начался съ его поѣздки въ Римъ, послужилъ главнымъ образомъ на пользу опять-таки Флоренціи. Въ Римѣ онъ выполнилъ въ 1432 г., между прочимъ, прекрасный, богато украшенный „putti“ табернакулъ, впервые снова признанный Шмарсовымъ по описанію Вазари. Большое, просто исполненное Положеніе во Гробъ на аттикѣ надъ фронтономъ, къ которому примыкаетъ огромный Плачъ надъ тѣломъ Христа въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ, показываетъ успѣхи Донателло въ его новомъ языкѣ формъ. Въ особенности ему удались „putti“, въ вакхическомъ задорѣ изображаемые часто на нѣкоторыхъ древне-римскихъ саркофагахъ. Возвратившись въ Флоренцію, онъ ввелъ ихъ въ свою орнаментику въ видѣ тѣсныхъ, весело движущихся группъ, тогда какъ до сихъ поръ христіанское искусство допускало ихъ только въ качествѣ миловиднаго дополненія. Съ короткими крылышками, легко или вовсе не одѣтые, смѣясь и веселясь, они водятъ свои хороводы на перилахъ наружной каѳедры собора въ Прато, которую Донателло съ помощью Микелоццо и другихъ закончилъ между 1433 и 1438 гг. Еще стройнѣе и утонченнѣе формы, еще бурнѣе движеніе, еще искуснѣе сплетенія тѣлъ въ кружащемся вакхическомъ хороводѣ ангеловъ, которыми Донателло въ то же время украсилъ трибуну для пѣвцовъ въ соборѣ во Флоренціи (теперь въ музеѣ собора). Это великолѣпное произведеніе, благодаря золотой мозаикѣ фона какъ бы обвѣянное неземнымъ свѣтомъ, а въ остальныхъ своихъ частяхъ и украшеніяхъ, осыпанное раковинами, вазами, пальметтами и всяческими мотивами ренессанса, какіе только можно придумать, доставляетъ взору единственное въ своемъ родѣ очарованіе.

На другой почвѣ возникъ бронзовый Давидъ Донателло (см. рис. на стр. 737), теперь въ національномъ музеѣ во Флоренціи. На стройномъ юношѣ съ длинными кудрями, съ несложившимися формами, взятыми цѣликомъ съ натурщика, позировавшаго передъ художникомъ, надѣты только увѣнчанный лавромъ петазъ и мягкая обувь. Стоя на правой ногѣ, лѣвую онъ поставилъ на голову поверженнаго великана. Въ опущенной правой рукѣ онъ держитъ мечъ, сдѣлавшій свое дѣло, а лѣвой

http://luc.kiev.ua/

уперся въ бокъ. Онъ стоитъ со слегка наклоненной головой, слегка открытыми губами и вдыхаетъ свободный воздухъ. Это одно изъ прекраснѣйшихъ воплощеній генія кваттроченто.

Между 1433 и 1443 гг. Донателло былъ занятъ также работами для ризницы Брунеллески въ С.-Лоренцо. Прежде всего слѣдуетъ назвать бронзовыя двери, которыя въ десяти простыхъ квадратныхъ поляхъ, снова безъ всякаго задняго плана, въ классическомъ рельефномъ стилѣ, представляютъ апостоловъ и святыхъ попарно въ различныхъ душевныхъ состояніяхъ.

Давидъ. Бронзовая статуя Донателло въ національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотографіи бр. Алинари въ Флоренціи.

Новый періодъ жизни начался для Донателло, когда въ 1443 г. его пригласили въ Падую, гдѣ онъ оставался до 1455 г. Здѣсь онъ выполнилъ прежде всего поразительное бронзовое Распятіе въ главномъ алтарѣ церкви св. Антонія, а затѣмъ свою бронзовую конную группу полководца Гаттамелаты (см. рис. на стр. 738) передъ церковью, во многихъ отношеніяхъ представляющую самое сильное произведеніе его жизни. Какъ живо сдѣланъ переступающій иноходью породистый конь съ небольшой головой, короткими ногами и съ завязаннымъ въ узелъ хвостомъ! Какъ твердо и увѣренно посажена въ сѣдлѣ правдивая, сильная фигура полководца съ непокрытой головой! Какъ выразительны и вмѣстѣ, какъ просты и величественны черты его лица! Здѣсь все природа и все — искусство. Наконецъ, Донателло началъ въ Падуѣ украшеніе главнаго алтаря самой церкви круглыми бронзовыми изображеніями, горельефами и барельефами, причемъ ему помогали многочисленные ученики. Двѣнадцать фигуръ играющихъ на инструментахъ ангеловъ строже и проще, чѣмъ танцующіе „putti" въ Прато и во Флоренціи. Четыре большихъ и широкихъ рельефа повѣствовательнаго характера на самомъ алтарѣ, въ живыхъ богатыхъ фигурами рельефныхъ картинахъ представляющія чудеса св. Антонія, строже по своему изокефальному (подводящему подъ одинъ уровень всѣ головы) расположенію массъ и величественнѣе по перспективной передачѣ обширныхъ, заполняющихъ задніе планы замкнутыхъ пространствъ, чѣмъ всѣ прежніе рельефы мастера. Но крайней точки въ изображеніи страстнаго вопля, а также позъ и жестовъ бурной скорби, достигаетъ терракотовый рельефъ,

http://uucl.kiev.ua/

съ Положеніемъ во Гробъ на обратной сторонѣ алтаря. Во Флоренцію Донателло снова вернулся изъ Падуи, болѣе великимъ и болѣе многостороннимъ, чѣмъ туда пріѣхалъ.

Къ послѣднему десятилѣтію пребыванія его во Флоренціи (1455—66 гг.) относится выполненіе ряда страстно патетическихъ, а подъ конецъ и внѣ всякой традиціи вылившихся, вполнѣ индивидуальныхъ произведеній, съ движеніемъ почти какъ въ баррокко, которыя являются какъ бы дальнѣйшимъ развитіемъ стиля „Положенія во Гробъ“ въ Падуѣ. Сюда относится дикаго вида бронзовый Іоаннъ Креститель въ соборѣ въ Сіенѣ, высохшая, скудно прикрытая своими длинными волосами, наводящая страхъ почти какъ привидѣніе, деревянная фигура св. Маріи Магдалины въ баптистеріи во Флоренціи и замѣчательная, отвергающая всѣ законы простой круглой пластики и всетаки производящая неизгладимое, потрясающее впечатлѣніе бронзовая группа Юдиѳи, отрубающей голову Олоферну, въ Лоджіа де'Ланци во Флоренціи. Послѣдними великими произведеніями Донателло, законченными уже послѣ его смерти его учениками Бертольдо и Беллано, являются двѣ бронзовыя каѳедры въ С.-Лоренцо во Флоренціи, проэкты которыхъ, какъ теперь снова принимаютъ послѣ нѣкоторыхъ сомнѣній, были сдѣланы имъ самимъ. Длинныя переднія стороны изображаютъ на одной каѳедрѣ Распятіе и Плачъ надъ тѣломъ Христа, а на другой Сошествіе во адъ, Воскресеніе и Вознесеніе. Черезчуръ вольная композиція рельефа, фигуры котораго съ

Конная статуя Гаттамелаты въ Падуѣ, Донателло. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

http://lib.kiev.ua/

ничѣмъ не стѣсняемой свободой движутся внутри и внѣ рамы полей перилъ, изъ которой онѣ часто выступаютъ, и черезчуръ свободное, забросившее всякую закономѣрность движенiе переспективныхъ плановъ въ нѣкоторыхъ изъ этихъ изображенiй объясняются отчасти сознательнымъ стремленiемъ къ свободѣ мастера, который хотѣлъ превзойти самого себя, а отчасти и безсознательной потерей самообладанiя. Сильная страсть бьется въ каждомъ изъ этихъ изображенiй. Нѣтъ ничего условнаго. Именно, Донателло не далъ измельчать флорентiйскому теченiю ранняго возрожденiя.

Микелоццо (1396—1472 гг.), великiй архитекторъ (ср. стр. 719) и искусный литейщикъ изъ бронзы, въ качествѣ таковаго сотрудничавшiй съ Гиберти, Донателло и Лукой делла-Роббiа, въ своихъ собственныхъ мраморныхъ скульптурахъ, къ которымъ относятся большая часть фигуръ на гробницѣ кардинала Бранкаччи въ Неаполѣ (ср. стр. 720 и 735; 1427 г.), и части памятника Арагацци въ соборѣ въ Монтепульчiано (1437 г.), является мастеромъ, который очень серьезно относился къ подражанiю античному искусству, но, именно, потому, не смотря на величественный характеръ его проэктовъ, это подражанiе не шло у него дальше связанныхъ позъ, невыразительныхъ лицъ и вяло наброшенныхъ одеждъ. Джованни ди-Бартоло, прозванный „иль-Россо" (ум. послѣ 1451 г.), сотрудникъ Донателло по статуямъ на колокольнѣ, помѣтившiй пророка Авдѣя своимъ именемъ, наполовину еще принадлежитъ треченто и съ этой приверженностью впослѣдствiи въ Веронѣ, гдѣ онъ выполнилъ нѣсколько хорошихъ большихъ надгробныхъ памятниковъ, переходитъ къ сѣвернымъ итальянцамъ. Паньо ди-Лапо Портиджани (1406—70 гг.), Андреа ди-Ладзаро Кальваканти, „иль-Буджано" (1412—62 гг.), Агостино ди-Дуччiо (отъ 1418 г. до времени послѣ 1481 г.) и Урбано да-Кортона (ум. въ 1504 г.), котораго его собственный бiографъ Шубрингъ называетъ слабымъ мастеромъ, — пытались ощупью двигаться дальше по слѣдамъ Донателло. Его послѣднiй ученикъ, Бертольдо ди-Джованни (около 1420—91 гг.), по Вазари закончившiй каѳедры въ С.-Лоренцо, уже по своимъ отношенiямъ къ молодому Микель-Анджело, является самымъ важнымъ изъ этого ряда. Его жизненный бронзовый рельефъ „Битва всадниковъ", въ нацiональномъ музеѣ во Флоренцiи, превосходный по смѣлымъ поворотамъ тѣлъ, но опять безъ всякихъ намековъ на перспективу пространства, удостовѣренъ еще Вазари. Бертольдо имѣетъ также важное значенiе, какъ одинъ изъ древнѣйшихъ представителей медальернаго искусства во Флоренцiи. Достовѣрно ему принадлежитъ медаль въ память султана Могаммеда II-го; справедливо къ тому же В. Бодэ и Фабрицi приписываютъ ему замѣчательную медаль въ память заговора Пацци, которая раньше приписывалась Антонiо Поллайюоло. Лицевая сторона подобныхъ медалей приковываетъ насъ своими

http://elib.kiev.ua/

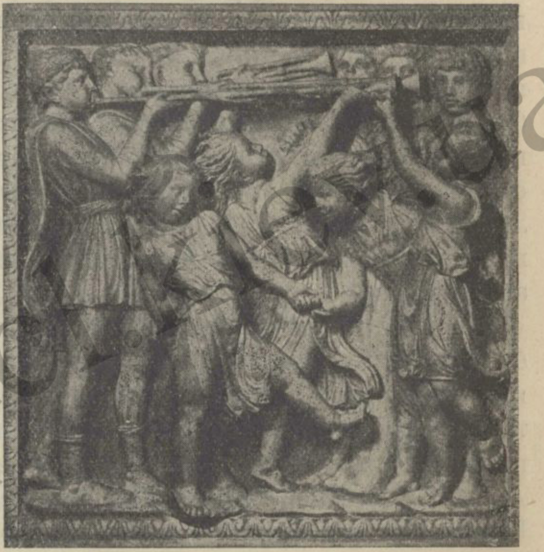
превосходными профилями головъ извѣстныхъ личностей, а на оборотной сторонѣ помѣщаются аллегорическія или миѳологическія изображенія, и хотя медали этого рода вышли изъ сѣверной Италіи, однако, въ теченіе XV-го вѣка онѣ получили во Флоренціи широкое распространеніе. Мы зашли бы слишкомъ далеко, изучая всѣхъ ихъ отдѣльныхъ мастеровъ.

Ученикомъ Бертольдо является Андреа Фіорентино (приблизительно 1445—99 гг.), второстепенный мастеръ, котораго, однако, мы не можемъ пропустить благодаря его бронзовымъ бюстамъ, каковъ, напримѣръ, бюстъ короля Фердинанда I-го въ музеѣ въ Неаполѣ и удостовѣренный надписью бюстъ саксонскаго курфюрста Фридриха Мудраго (1498 г.) въ Альбертинумѣ въ Дрезденѣ. Съ другими учениками Донателло мы познакомимся въ другомъ отдѣлѣ.

Послѣ Донателло къ настоящимъ піонерамъ флорентійскаго ренессанса принадлежитъ Лука делла-Роббіа (1400—82 гг.). Соединяя реализмъ Донателло съ чувствомъ красоты Гиберти, къ которому онъ примыкалъ, онъ помогъ подготовить великое искусство XVI-го столѣтія. Потомство связываетъ его имя прежде всего съ тѣми безчисленными раскрашенными и глазированными произведеніями изъ обожженной глины, которыми онъ украшалъ алтари, дверныя арки, сѣни надъ престолами или гробницы. Большею частью выдержанныя въ хорошемъ полурельефѣ или же горельефѣ бѣлыя фигуры выдѣляются на синемъ фонѣ, и лишь въ качествѣ легкаго украшенія употребляется кое-гдѣ обыкновенно желтый, зеленый и фіолетовый цвѣта. Нельзя отрицать того, что глазурь сообщаетъ этимъ произведеніямъ извѣстный лоскъ, обобщающій формы; но, несмотря на это, мастеръ удивительно умѣлъ сохранять связь съ живой природой. Однако, и Лука делла-Роббіа, развитіе котораго лучше всего обрисовали Бодэ, Модъ Круттуэлъ и Шубрингъ, также началъ съ мраморной и бронзовой пластики, въ области которой онъ уже предстаетъ предъ нами во всю свою величину. Самое изящное и въ то же время самое раннее достовѣрное мраморное его произведеніе, это трибуна для органа собора во Флоренціи (съ 1431 г. до 1437 г.; см. рис. на стр. 741), теперь поставленная въ музеѣ собора. Какъ и Донателло, онъ украсилъ свою трибуну движущимися группами мальчиковъ; но большинство его прелестныхъ, скромно одѣтыхъ безкрылыхъ дѣтей все же нѣсколько старше и серьезнѣе дѣтей Донателло; они танцуютъ, играютъ и поютъ, олицетворяя 150-ый псаломъ, въ празднично-веселомъ движеніи; они поютъ со слегка раскрытыми губами, подобно болѣе раннимъ, но менѣе свободнымъ въ своихъ тяжелыхъ мантіяхъ ангеламъ ванъ-Эйка на гентскихъ доскахъ берлинскаго музея (ср. стр. 556, табл. 36). И здѣсь мы видимъ, какъ извѣстныя изображенія, когда время для нихъ созрѣло, появляются въ разныхъ мѣстахъ независимо одно отъ другого съ непреодолимой си-

http://jpeckiev.ua/

лой. На кампаниллѣ во Флоренціи Лука (отъ 1437 г. до 1439 г.) также проявилъ себя въ качествѣ скульптора въ мраморѣ, а именно, онъ въ пяти шестиугольныхъ поляхъ далъ олицетворенія наукъ, изъ нихъ большинство въ строгомъ рельефномъ стилѣ, безъ раздѣлки фона, и только музыку (Орфея) помѣстилъ въ райскомъ саду. Далѣе, къ лучшимъ мраморнымъ произведеніямъ мастера принадлежитъ благородный по простотѣ надгробный памятникъ епископа Федериги изъ Фьезоле въ С. Тринита во Флоренціи (1455—56 гг.). Это — прекрасно выполненная портретная фигура спящаго епископа, съ головой обращенной къ зрителю. Особенно типичной для искусства Луки является благородное, покрытое глазурью терракоттовое обрамленіе этой гробницы. Лучшей вещью Луки изъ бронзы, для отливки которой снова появился Микелоццо, является дверь ризницы флорентійскаго собора (1446—68 гг.). Каждая створка, какъ и двери Донателло въ ризницѣ С.-Лоренцо (ср. стр. 737), раздѣлена на пять квадратныхъ полей, и, какъ и на донателловскихъ, также безъ какихъ-либо намековъ на задніе планы; въ каждомъ полѣ находится сидящая на тронѣ фигура святого между двумя стоящими и поклоняющимися ангелами. Но въ десяти группахъ такія разнообразныя движенія, что ихъ десятикратное повтореніе производитъ скорѣе впечатлѣніе стильности, чѣмъ однообразія.



Играющія и танцующія дѣти. Трибуна для органа Луки делла-Роббія въ соборномъ музеѣ во Флоренціи. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ.

Переходъ къ покрытымъ глазурью терракоттовымъ скульптурнымъ произведеніямъ Луки, какъ по времени, такъ и по матеріалу, обозначаетъ вновь открытая Алланомъ Маркваидомъ классическая сѣнь церкви въ Перетолѣ близъ Флоренціи (1441—43 гг.), на которую одновременно были употреблены мраморъ, бронза и фаянсъ. Стоящіе, одѣтые въ длинныя одежды взрослые мраморные ангелы, держащіе вѣнокъ надъ бронзовой дверью, какъ бы слетѣли сюда съ парѳенонскаго фриза Фидія, о которомъ, конечно, Лука не имѣлъ понятія. Мы не можемъ здѣсь перечислять глазурныхъ терракоттовыхъ произведеній Луки делла-Роббіа. Медальоны въ куполѣ капеллы Пацци Брунеллески съ мощными фигурами евангелистовъ (1443—46 гг.) принадлежатъ къ самымъ раннимъ его произведеніямъ этого рода. Величественны Воскресенье (1443 г.) и Вознесеніе Христа (1446 г.) въ тимпанахъ со стрѣльчатыми

арками надъ дверью ризницы собора во Флоренціи. Прекрасна Мадонна въ тимпанѣ надъ дверью С.-Доменико въ Урбино (1448 г.). По-матерински и въ то же время дѣвически выглядитъ поясная фигура Мадонны работы Луки съ надписью на лентѣ, въ дѣтскомъ пріютѣ во Флоренціи. Безконечно возвышенно и съ любовью смотритъ на свое дитя изображенная во весь ростъ Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ, въ національномъ музеѣ во Флоренціи. Кромѣ этого собранія, берлинскій музей — самый богатый прекрасными Мадоннами Луки, въ которыхъ, кажется, исчерпаны всѣ возможные оттѣнки отношеній между матерью и ребенкомъ. О простой, но выразительной передачѣ Лукою молодыхъ лицъ свидѣтельствуютъ, напримѣръ, прелестная головка дѣвушки въ національномъ музеѣ во Флоренціи и восхитительный бюстъ мальчика въ музеѣ въ Берлинѣ. Почти къ концу уже его жизненнаго пути относится полная достоинства, зрѣлая группа Посѣщенія Богоматерью Св. Елизаветы, въ С.-Джованни внѣ города, въ Пистойѣ. Передъ стоящей Маріей, въ выраженіи лица которой земля какъ бы породнилась съ небомъ, Елизавета, обнявъ ее, упала на колѣни; Благословенная съ любовью возлагаетъ свои руки на плечи колѣнопреклоненной. „Прекраснѣйшая группа возрожденія“, назвалъ Якобъ Буркардтъ это созданіе Луки.

Наслѣдникомъ техническаго секрета и искусства Луки делла-Роббіа былъ его племянникъ Андреа делла-Роббіа (1435—1525 гг.), ограничившійся, какъ это все больше выясняется, изготовленіемъ покрытыхъ глазурью терракоттовыхъ произведеній. Большіе алтари съ Распятіями этой техники, онъ выполнилъ, напримѣръ, для собора въ Ареццо и для Верны, мѣста паломничества около Ареццо, а триптихъ съ Вѣнчаніемъ Богородицы посреди изображеній изъ жизни Св. Франциска для портала въ Ассизи; въ берлинскомъ музеѣ также есть хорошій алтарь его работы. Въ качествѣ превосходнаго портретнаго скульптора онъ выступаетъ, напримѣръ, передъ нами въ правдивомъ бюстѣ папскаго протонотарія Альмадино (1510 г.) въ музеѣ въ Витербо. Но самыя привлекательныя его произведенія это — исполненные еще въ 1463—66 гг. спеленатые младенцы въ круглыхъ медальонахъ въ углахъ арокъ наружной галлереи воспитательнаго дома во Флоренціи (ср. стр. 717). Каждый изъ этихъ спеленатыхъ младенцевъ живетъ своей особенной, свойственной ему жизнью; весь ихъ рядъ великолѣпно подчиняется архитектурному замыслу Брунеллески. Онъ ближе держался природы, чѣмъ его дядя, внутренняго величія котораго Андреа не достигалъ; то, что у Луки выходило изъ сердца, у него становится иногда сентиментальностью.

Изъ пяти сыновей Андреа, которые всѣ пошли по стопамъ своего отца и двоюроднаго дяди, самымъ значительнымъ сдѣлался Джованни делла-Роббіа (съ 1469 г. приблизительно до 1529 г.). Характерны его „Поклоненіе волхвовъ“ въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ, его группы

http://lucl.kiev.ua/

Плача надъ тѣломъ Христа въ національномъ музеѣ во Флоренціи и въ берлинскомъ музеѣ. Модъ Круттуэллъ характеризуетъ его, какъ Протея, который такъ же охотно мѣнялъ свой стиль, „какъ модникъ свой костюмъ“. Кавалуччи, однако, думаетъ, что, по крайней мѣрѣ, въ одномъ произведеніи, покрытомъ цвѣтной глазурью терракоттовомъ фризѣ съ изображеніемъ дѣлъ милосердія на фасадѣ госпиталя Чеппо въ Пистойѣ, мы видимъ наиболѣе полно его интимное „я“. Это произведеніе, выполненное въ двадцатыхъ годахъ XVI-го столѣтія, по крайней мѣрѣ, двумя мастерами, знаменуетъ собою новый буржуазный реализмъ, детали котораго производятъ болѣе захватывающее впечатлѣніе, чѣмъ его декоративное цѣлое.

Гиберти, Донателло и Лука делла-Роббіа подготовили во Флоренціи почву, на которой новая скульптура, при содѣйствіи съ различныхъ сторонъ, могла развиваться теперь съ сознательной свободой. Прежде всего скульптура въ мраморѣ. Скорѣе къ собратьямъ упомянутыхъ выше піонеровъ, чѣмъ къ ихъ послѣдователямъ принадлежитъ еще архитекторъ Бернардо ди-Маттео Гамбарелли, прозванный Росселлино (1409—64 гг.; ср. стр. 723), являющійся въ качествѣ скульптора однимъ изъ наиболѣе самостоятельныхъ мастеровъ ранняго возрожденія. Главнымъ образомъ на его долю выпадаетъ участіе въ развитіи формъ флорентійскихъ надгробныхъ памятниковъ, архитектура которыхъ лишь благодаря ему достигла вполнѣ установившихся и строго-обдуманныхъ пропорцій. Стѣнной гробницѣ онъ придалъ ея окончательную форму въ своемъ величественномъ памятникѣ Леонардо Бруни въ С.-Кроче во Флоренціи, обрамленіе которой наподобіе ниши охватываетъ саркофагъ, съ лежащимъ на немъ умершимъ (послѣ 1444 г.). Но и лежачее изображеніе погруженнаго въ смертный сонъ умершаго само по себѣ принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ итальянскаго ранняго возрожденія.

Къ Донателло, Лукѣ делла-Роббіа и Бернардо Росселлино примыкаетъ Дезидеріо да-Сеттиньяно (1428—64 гг.), въ рукахъ котораго живыя формы природы получали красоту и образность, а мраморъ становился послушнымъ, какъ воскъ. Его извѣстнѣйшее произведеніе, надгробный памятникъ Карло Марцуппини въ С.-Кроче во Флоренціи (послѣ 1455 г.), по архитектурѣ тѣсно примыкаетъ къ памятнику Бруни работы Росселлино, но мягче, тоньше, роскошнѣе въ частностяхъ и естественнѣе въ изображеніи умершаго, съ обращенной къ зрителю уже не только головой, но и всей, наклонно расположенной фигурой. Второе главное произведеніе Дезидеріо — это сѣнь надъ престоломъ въ капеллѣ Св. Даровъ въ С.-Лоренцо съ ея дѣтскими фигурами несравнимой свѣжести и миловидности. Изъ его мраморныхъ бюстовъ полный достоинства и миловидный бюстъ Маріэтты Строцци въ палаццо Строцци во Флоренціи удостовѣренъ Вазари, и къ нему, кромѣ другихъ, примыкаетъ еще энергично и вмѣстѣ нѣжно выполненный бюстъ изъ известняка

урбинской принцессы въ берлинскомъ музеѣ. Дезидеріо дѣлалъ открытія во всѣхъ областяхъ, гдѣ сила изображенія таится въ свойствѣ мрамора.

Рядомъ съ нимъ самостоятельно стоитъ Антоніо Росселлино (1427—78 гг.), братъ Бернардо. Будучи мягче и свободнѣе его въ отдѣлкѣ тѣла изъ мрамора, онъ превосходитъ Дезидеріо мужественной силой своей индивидуальной характеристики. Прекрасенъ уже его алтарь св. Севастьяна 1457 г. въ приходской церкви въ Эмполи. Своеобразенъ въ качествѣ свободно стоящей гробницы его надгробный памятникъ св. Марколина (1458 г.) въ музеѣ въ Форли. Его надгробная капелла для кардинала португальскаго въ С.-Миніато во Флоренціи (начатая около 1460 г.) принадлежитъ къ главнымъ произведеніямъ пластики этого вѣка. Никогда умершій не былъ изображенъ болѣе просвѣтленнымъ, чѣмъ успокоившійся въ тихомъ снѣ кардиналъ; никогда видѣніе не было воплощено въ скульптурѣ убѣдительнѣе, чѣмъ въ ангелахъ, слетающихъ съ круглымъ изображеніемъ Мадонны. Выдающееся участіе Антоніо Росселлино принималъ также во флорентійской скульптурѣ рельефовъ съ Мадоннами. Нѣтъ изображеній Богоматери, которыя были бы свѣжѣе и правдивѣе по композиціи, болѣе человѣчными и материнскими по облику, болѣе законченными въ мраморѣ съ технической стороны, чѣмъ сдѣланныя имъ; къ прекраснѣйшимъ изъ нихъ принадлежатъ Мадонна „дель-Латте“ въ С.-Кроче во Флоренціи, Мадонна съ младенцемъ на колѣняхъ въ берлинскомъ музеѣ и нѣкоторыя подобныя же утонченныя изображенія въ національномъ музеѣ во Флоренціи. Но присущая ему сила индивидуализаціи съ наибольшимъ блескомъ проявляется въ его мужскихъ портретныхъ бюстахъ, сохранившихся, напримѣръ, въ великолѣпныхъ экземплярахъ національнаго музея во Флоренціи, Соутъ-Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ и берлинскаго музея.

Бенедетто да-Маяно (1447—97 гг.) принадлежалъ уже вполнѣ къ болѣе изнѣженному и разсудочному поколѣнію второй половины столѣтія. Первоначально онъ былъ въ качествѣ рѣщика по дереву товарищемъ своего брата Джуліано (ср. стр. 721), а затѣмъ, какъ скульпторъ въ мраморѣ сталъ слѣдовать направленію Антоніо Росселлино, и саркофагъ послѣдняго св. Марколина напоминаетъ его саркофагъ св. Савина въ соборѣ въ Фаэнцѣ (1468 г.). Главныя его произведенія — это изящная каѳедра въ С.-Кроче, пять рельефовъ балюстрады которой изображаютъ жизнь св. Франциска въ живописномъ перспективномъ стилѣ восточныхъ дверей Гиберти (ср. стр. 733), прекрасный мраморный алтарь св. Фины въ построенной его братомъ Джуліано капеллѣ этой святой въ церкви Колегіата (1475 г.), и красивый мраморный алтарь св. Бартола (1494 г.) въ С.-Агостино въ С.-Джиминьяно. Умѣло распредѣливъ множество деталей, мастеръ оба эти алтаря, сохранившаяся раскраска и позолота которыхъ придаетъ имъ особый интересъ, украсилъ чрезвычайно жизненными

http://luci.kiev.ua/

фигурами и рельефными композиціями. Прекраснѣйшій памятникъ его работы это — памятникъ Филиппо Строцци въ С.-Марія Новелла во Флоренціи (1491 г.), произведеніе, отличающееся простотой и благородствомъ замысла. На его значеніе, какъ портретнаго скульптора, указываютъ, напримѣръ, его живые, мраморные бюсты Пьетро Меллини (1474 г.) въ національномъ музеѣ во Флоренціи, величавый мраморный бюстъ Филиппо Строцци въ Луврѣ въ Парижѣ и его же раскрашенный терракттовый бюстъ въ берлинскомъ музеѣ.

Въ соперничествѣ съ Бенедетто добивался расположенія своихъ современниковъ, затѣмъ, еще ученикъ Дезидеріо, Мино да-Фьезоле (1431—84 гг.). Невозможно перечислить всего того, что онъ сдѣлалъ во всей средней Италіи, исполняя иногда уже слабовато, утонченно украшенные всякими декоративными мотивами ранняго ренессанса сѣни престоловъ, алтари, надгробные памятники и т. д. Главными мѣстами его дѣятельности были соборъ во Фьезоле, Бадія во Флоренціи и различныя церкви въ вѣчномъ городѣ на Тибрѣ, гдѣ еще Павелъ II проявилъ къ нему участіе цѣлымъ рядомъ заказовъ. Изъ надгробныхъ памятниковъ въ Римѣ лучшій кардинала Фортегверри въ церкви св. Цециліи. Лучше всего его простые, но изысканно выполненные мраморные бюсты, какъ, напримѣръ, бюсты Ліонардо Салютати (1466 г.) на его прекрасной гробницѣ въ соборѣ во Фьезоле, Пьетро и Джовани Медичи въ національномъ музеѣ во Флоренціи и Никколо̀ Строцци (1454 г.) въ берлинскомъ музеѣ. Но эти бюсты являются вмѣстѣ съ тѣмъ и юношескими произведеніями мастера. Къ концу своей жизни Мино работалъ слабѣе и ремесленнѣе вмѣстѣ съ многочисленными учениками.

Въ концѣ этого ряда стоитъ крупнѣйшій художникъ города Лукки, Маттео Чивитале (отъ 1435 до 1501 г.), хотя и работавшій почти исключительно для своего родного города, но, несомнѣнно, время ученія проведшій на берегахъ Арно. Его надгробный памятникъ Пьетро-а-Ночето въ соборѣ въ Луккѣ немыслимъ безъ гробницы Марцуппини работы Дезидеріо, и его стиль вездѣ явно примыкаетъ къ стилю его предшественниковъ во Флоренціи. Однако, нѣжнымъ чувствомъ красоты, иногда въ ущербъ непосредственному воспріятію природы, онъ превосходитъ большинство своихъ современниковъ. Самый великолѣпный по общему виду его алтарь св. Регула, а съ наибольшей жизненной правдой выполненъ его бюстъ Доминико Бертини надъ его простымъ памятникомъ въ соборѣ въ Луккѣ; но прекраснѣе и одухотвореннѣе всего два молящихся колѣнопреклоненныхъ ангела въ одеждахъ, въ капеллѣ св. Таинствъ тамъ же: неземныя созданія съ чистой красотой формъ и глубоко религіознымъ чувствомъ въ выраженіи лицъ. Болѣе внѣшнюю красоту и ясность представляютъ его фигуры святыхъ въ натуральную величину и рельефныя изображенія изъ жизни Іоанна Крестителя въ капеллѣ послѣдняго въ соборѣ Генуи. Здѣсь чувствуется уже воздухъ XVI-го вѣка, первыми вліяніями котораго дышалъ Маттео.

http://luck.kiev.ua/

Сильнѣе и грубѣе, но также величественнѣе и глубже, чѣмъ скульптура въ мраморѣ, выступаетъ въ концѣ столѣтія тосканская скульптура въ бронзѣ. Антоніо Поллайюоло и Андреа Верроккіо, два ея главные мастера, были чрезвычайно разносторонніе художники: прежде всего они были золотыхъ дѣлъ мастера, затѣмъ живописцы и скульпторы, и въ каждомъ искусствѣ они дѣлали изысканія и открытія, какъ въ области техники, такъ и въ области языка формъ.

Антоніо Поллайюоло (1429—98 гг.) считался лучшимъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ своего времени, и по различнымъ его мелкимъ произведеніямъ можно убѣдиться въ ихъ происхожденіи изъ золотыхъ дѣлъ мастерской. Таковы находящійся теперь въ музеѣ собора во Флоренціи жизненный, хотя уже съ нѣсколько изысканными движеніями, серебряный рельефъ съ изображеніемъ Рождества Іоанна Крестителя на извѣстномъ серебряномъ алтарѣ этого святого; Гераклъ, удушающій Кака; бронзовая группа національнаго музея во Флоренціи, съ рѣзко выраженными мускулами, и выразительная статуэтка Давида въ неапольскомъ музеѣ. Два главныя большія произведенія Поллайюоло, бронзовые надгробные памятники Сикста IV-го (1493 г.) и Иннокентія VIII-го (послѣ 1493 г.), находятся въ соборѣ св. Петра въ Римѣ. Гробница Сикста IV-го это поразительно низкій, свободно стоящій надгробный памятникъ. Округленныя стороны ложа украшены фигурами наукъ и искусствъ, придѣланными въ духѣ барокко, среди роскошныхъ орнаментовъ. Лежачее изображеніе папы (см. рис. на этой стр.) — великолѣпно исполненная характерная фигура, отличающаяся крайнимъ, притомъ намѣреннымъ натурализмомъ, и потому производящая впечатлѣніе напыщенности. Надгробный памятникъ Иннокентія VIII-го это — настѣнная гробница извѣстнаго намъ богатого флорентійскаго типа. Умершій въ видѣ живого человѣка сидитъ на тронѣ среди стоящихъ въ нишахъ главныхъ добродѣтелей, а въ видѣ покойника онъ лежитъ на саркофагѣ подъ тимпаномъ, на которомъ изображены чрезвычайно стройныя фигуры Вѣры, Любви и Надежды. Такъ какъ Поллайюоло при всемъ

Бронзовая голова папы Сикста IV Антоніо Поллайюоло. Съ гробницы его въ ц. св. Петра въ Римѣ. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

стремленiи къ вѣрности природѣ иногда насильственно измѣняетъ ее. то онъ является уже подготовителемъ стиля барокко.

Напротивъ, Андреа Верроккiо, собственно Андреа ди-Микеле Чiоне (1436—1488 гг.), назвавшiй себя по своему учителю „дель-Верроккiо", производитъ впечатлѣнiе предшественника классическихъ чинквечентистовъ (мастеровъ XVI-го столѣтiя), и дѣйствительно онъ былъ учителемъ великаго Леонардо да Винчи. Глубокое изученiе онъ соединялъ съ творческимъ вдохновенiемъ, и постепенно научился приводить въ полное равновѣсiе стремленiе къ истинѣ и чувство прекраснаго.

Давидъ. Бронзовая статуя Андреа Верроккiо въ нацiональномъ музеѣ во Флоренцiи. По фотографiи Д. Андерсона въ Римѣ.

Почти въ началѣ скульптурной карьеры Верроккiо стоитъ героическiй и все-таки чисто человѣческiй бронзовый Давидъ (около 1465 г.) нацiональнаго музея во Флоренцiи. Съ непокрытой головой, въ тѣсно прилегающемъ кожаномъ колетѣ, стоитъ стройный, жилистый, полувзрослый юноша (см. рис. рядомъ). Въ легкомъ, но энергичномъ поворотѣ тѣла, въ болѣе рѣзкой натуральности поверхности бронзоваго голаго тѣла и, прежде всего, въ одухотворенности побѣдоносно улыбающагося обрамленнаго локонами лица, эта чудная бронзовая статуя идетъ уже дальше Давида Донателло (стр. 736 и 737). Въ противоположность рѣзкой худобѣ этого юноши Верроккiо придалъ полноту и подвижность „putto", крылатому мальчику съ рыбой, выбрасывающей воду, который вѣнчаетъ фонтанъ мастера во дворѣ палаццо Веккiо. Перехваты, образуемыя припухлостями ручекъ и ножекъ надъ ручными и ножными суставами, остались также отличительными признаками дѣтскихъ изображенiй и въ живописи школы Верроккiо. Но этапъ въ исторiи орнаментики образуетъ выполненный изъ порфира, мрамора и блестящей бронзы и украшенный роскошнымъ аканѳомъ, плетенiями и каймой надгробный памятникъ Пьетро и Джованни Медичи въ старой ризницѣ С.-Лоренцо во Флоренцiи. Нѣкоторые портретные бюсты Андреа полны чрезвычайно мощной личной жизни: къ характернымъ терракоттовымъ бюстамъ Джулiано и Лоренцо Медичи

въ собраніяхъ Гюст. Дрейфуса въ Парижѣ и Куинсея Шау въ Бостонѣ присоединяется благородный женскій мраморный бюстъ національнаго музея во Флоренціи, въ которомъ Маковскій и другіе хотятъ видѣть работу Леонардо да Винчи, подобно тому какъ въ выразительномъ мраморномъ барельефѣ Лувра, представляющемъ въ полный профиль идеальный бюстъ П. Сципіона, можно видѣть участіе Леонардо. Поражающей выразительности достигаетъ рельефъ Положенія Христа во гробъ, сохранившійся только въ глиняномъ эскизѣ берлинскаго музея. Еще нѣсколько другихъ рельефовъ можно приписать, по крайней мѣрѣ, мастерской Верроккіо. Въ качествѣ трагическихъ изображеній изъ обыденной жизни рельефы съ гробницы Франчески Торнабуони (послѣ 1477 г.), выставленные теперь въ національномъ музеѣ, съ изображеніемъ смерти отъ родовъ женщины, занимаютъ прочное мѣсто въ исторіи развитія жанра. Наконецъ, серебряный рельефъ Усѣкновенія главы Іоанна Крестителя съ алтаря Іоанна Предтечи въ музеѣ собора, со множествомъ фигуръ и не совсѣмъ удачный по композиціи, указываетъ на работу учениковъ, хотя моментъ, когда палачъ заноситъ ударъ, выбранъ поразительно.

Христосъ и Ѳома. Бронзовая группа Андреа Верроккіо на Оръ-Санъ-Микеле во Флоренціи. По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

Къ концу жизненнаго пути Верроккіо относятся еще два большія бронзовыя произведенія, еще разъ мощно соединяющія въ себѣ все, на что былъ способенъ XV-ый вѣкъ. Одно изъ этихъ произведеній — группа Спасителя съ апостоломъ Ѳомою (закончена въ 1483 г.; см. рис. на этой стр.)

на Оръ-С.-Микеле. Спаситель, мощный по натурализму, но идеальный образъ, захваченный въ моментъ сильнаго движенія, стоитъ въ нишѣ, раскрывая рану на боку. Слѣва подступаетъ сомнѣвающійся апостолъ, красивый юноша, чтобы вложить пальцы въ раны. Со временъ древнихъ грековъ не дѣлали такой группы, которая благодаря контрасту движеній и одухотворенности жестовъ и выраженія лицъ была-бы настолько художественно цѣльной и законченной, какъ эта. Вторымъ мастерскимъ произведеніемъ Верроккіо остается его бронзовый конный памятникъ кондотьера Бартоломмео Коллеони, возвышающійся передъ церковью С.-Джованни и Паоло въ Венеціи (см. рис. рядомъ). По внутренней силѣ и движенію онъ превосходитъ Гаттамелату Донателло въ Падуѣ (ср. стр. 737—8). Не такъ, какъ вылитый съ конемъ, а свободно, но съ желѣзной волей сидитъ всадникъ въ шлемѣ и въ панцырѣ на своемъ конѣ, у котораго чрезвычайно тщательно сдѣланы жилы, мускулы и сухожилія; конь и всадникъ не смотрятъ уже прямо впередъ, какъ въ конной статуѣ Донателло, а оборачиваются мѣрнымъ движеніемъ въ сторону. Упрямая характерная голова Коллеони по индивидуальной рѣзкости, и, несмотря на это, стильной величавости чертъ, едва ли имѣетъ себѣ подобную.

Конная группа Коллеони въ Венеціи, Андреа Верроккіо. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Изъ учениковъ Верроккіо любимый его ученикъ Лоренцо ди-Креди выступаетъ только, какъ живописецъ; Франческо ди-Симоне (1438—93 гг.) пользуется нѣкоторой репутаціей, какъ скульпторъ; Леонардо да-Винчи (отъ 1452 г. до 1519 г.) — величайшій изъ великихъ, который, если бы даже и ничего не писалъ и не лѣпилъ, долженъ былъ бы быть названъ въ числѣ піонеровъ формированія высокаго ренессанса. Мы не можемъ избѣжать необходимости разсмотрѣть его въ связи съ другими лишь во главѣ мастеровъ XVI-го столѣтія, но всетаки Леонардо слишкомъ тѣсно сросся съ искусствомъ XV-го вѣка, къ которому при-

надлежала большая часть его жизни, чтобы мы могли обойти его здѣсь. Попытки приписать въ качествѣ юношескихъ произведеній Леонардо нѣкоторые рельефы, по своему основному характеру восходящіе къ мастерской Верроккіо, но въ свободной величавости своихъ мотивовъ движеній и своего языка формъ идущіе дальше нея (ср. стр. 748), слѣдуетъ, какъ полагаетъ и Макъ-Керди, принимать лишь съ осторожностью. Даже новѣйшая попытка Бодэ объявить такіе бронзовые рельефы, какъ Бичеваніе Христа въ университетскомъ собраніи въ Перуджіи и Плачъ надъ тѣломъ Христа у подножія Креста въ С.-Марія-инъ-Кармине въ Венеціи, юношескими работами Леонардо, является не вполнѣ убѣдительной. По нашему мнѣнію для исторіи искусства меньше бѣды, когда для большихъ мастеровъ остаются неудостовѣренныя юношескія произведенія, чѣмъ когда ихъ общій обликъ загромождается и измѣняется благодаря ошибочно приписываемымъ имъ произведеніямъ. Достовѣрныя данныя мы получаемъ впервые о большой скульптурной задачѣ, которая была поручена Леонардо вскорѣ послѣ 1482 г., при его переѣздѣ въ Миланъ. Въ Миланѣ мы снова его и найдемъ.

C. Тосканская и средне-итальянская живопись XV-го вѣка.

Сопутствуемые итальянской живописью XV-го вѣка, мы вступаемъ въ широкія чудныя долины, гдѣ впервые съ осязаемой реальностью возвышаются роскошныя зданія новаго направленія, открываются чудные виды вдаль на пейзажи съ дорогами, доступными для пѣшехода, а люди — пластически выдѣляясь и сохраняя свои жизненныя свойства, группируются у ногъ божественныхъ и святыхъ фигуръ, которыя даже въ томъ случаѣ, когда онѣ изображены болѣе архаично, чѣмъ ихъ земные почитатели, все же подъ кистью каждаго художника получаютъ особый типъ изъ плоти и крови.

Италія въ это время стоитъ впереди всѣхъ странъ по обширной стѣнной живописи. Впервые къ большимъ писаннымъ на деревѣ запрестольнымъ образамъ и алтарнымъ доскамъ только съ одной картиной присоединяются въ умѣренномъ количествѣ небольшія переносныя отдѣльныя картины. Чаще, чѣмъ библейскія событія, или чѣмъ сцены изъ житій святыхъ, алтарныя картины изображаютъ такъ называемыя „святыя бесѣды“ (Sante conversazioni) у ногъ Небесной Царицы. Марія со своимъ младенцемъ сидитъ на тронѣ въ изящныхъ галлереяхъ ренессанса, представляющихъ какъ бы части большого небеснаго дворца, со множествомъ обителей; святые патроны церкви, уже больше не стоящіе поодиночкѣ подъ готическими аркадами, пребываютъ на общемъ уровнѣ небесной галлереи по обѣимъ сторонамъ Богоматери, или самаго главнаго святого церкви, еще не отваживаются покидать своихъ прежнихъ мѣстъ, гдѣ они стоятъ на стражѣ, а сперва вступаютъ въ незамѣтныя, полускрытыя отношенія другъ къ другу и къ сидящему на тронѣ Божеству, которому они служатъ. Жертвователи,

http://luclkiev.ua/

гдѣ они изображены, также еще скромно держатся позади, хотя иногда, сообразно съ новымъ чувствомъ пространства въ этомъ искусствѣ, они уже изображаются въ натуральную величину, какъ и сами святые. Но нерѣдко на большихъ фрескахъ изъ священныхъ исторій и легендъ жертвователи со всѣми своими родными и друзьями смѣшиваются со зрителями, которые, такимъ образомъ, одѣтые, понятно, въ итальянскіе костюмы того времени, становятся первыми въ исторіи искусства большими, сдѣланными съ полнѣйшей жизненной правдой, портретными группами. На ряду съ этимъ мы увидимъ, какъ настоящія портретныя группы, не претендующія на какое-либо другое назначеніе, здѣсь и тамъ величаво и настойчиво пишутся на стѣнахъ, а въ станковой живописи мы увидимъ массу мужскихъ и женскихъ отдѣльныхъ портретовъ, которые, впрочемъ, лишь изрѣдка отваживаются выходить за предѣлы поясного портрета, но зато этотъ послѣдній даютъ во всякихъ видоизмѣненіяхъ, какія только можно придумать. Подъ вліяніемъ медалей (ср. стр. 726), въ продолженіе XV-го столѣтія въ одномъ изъ направленій развитія всецѣло придерживались строгой выработки профиля, за предѣлы котораго въ техническомъ отношеніи, само-собой понятно, уже давно вышли, какъ показываютъ многочисленные другіе портреты во всевозможныхъ положеніяхъ и всѣ прочія картины. Но настоящее развитіе обнаруживаетъ разработка фоновъ отдѣльныхъ портретовъ, которые, какъ въ Нидерландахъ, въ теченіе столѣтія отъ простого одноцвѣтнаго фона развились до изображенія богатыхъ пейзажныхъ фоновъ; что произошло также развитіе отъ болѣе или менѣе поверхностной трактовки чертъ лица до оживленія ихъ всѣми особенностями души и характера изображаемаго лица, ясно обнаруживается, по крайней мѣрѣ, при переходѣ къ XVI-му столѣтію.

Умѣніе, знаніе и чуткость въ итальянской живописи XV-го вѣка подаютъ другъ другу руки. Изъ наукъ проникло и въ живопись прежде всего, конечно, изученіе античнаго міра, которое можно было бы назвать наукою возрожденія въ тѣсномъ смыслѣ слова. Однако, темы древней языческой миѳологіи, исторіи и поэзіи въ раннемъ возрожденіи вовсе еще не играютъ такой роли, какъ можно было бы думать. Мастеровъ, рѣшающихся на это и картины, въ которыхъ онѣ преобладаютъ, какъ показали Р. Ферстеръ и Іешке, можно пересчитать. Въ такія христіанскія изображенія, гдѣ дѣло происходитъ въ эпоху древняго Рима, стали помѣщать чисто римскаго вида зданія и вѣрно изображенные античные костюмы, вооруженіе и утварь, все больше и больше, по всей линіи, только въ послѣдней четверти вѣка. Изъ болѣе точныхъ наукъ на службу живописи поступила прежде всего математика съ ея ученіемъ о перспективѣ. Перспективныя изслѣдованія ученыхъ архитекторовъ Брунеллески и Альберти продолжались въ средней Италіи преимущественно художниками Паоло Уччелло и Піеро дельи-Франчески, котораго „три книги о перспективѣ“ были за-

http://luc.kiev.ua/

тѣмъ сообщены ученому міру съ нѣкоторыми дополненіями математикомъ Лукою Пачіоли. Изъ естествознанія возникло изысканіе лучшихъ связывающихъ веществъ для красокъ въ живописи.

Что касается затѣмъ техники стѣнной живописи, то ея исторію врядъ ли можно представлять себѣ такъ просто, какъ это дѣлаетъ составитель „Cicerone“, которому мы въ другихъ отношеніяхъ охотно слѣдуемъ. „Вплоть до Джотто, по теперешнему воззрѣнію, на стѣнахъ писали только темперой, начиная съ Джотто дѣлали подмалевокъ in fresco и по нему писали à secco; лишь около 1400 г. получила начало фресковая живопись въ собственномъ смыслѣ“. Эрнстъ Бергеръ утверждаетъ, опираясь на Ченнини, что будто бы даже итальянскіе фресковые живописцы XV-го вѣка „для достиженія опредѣленныхъ эффектовъ“ иногда проходили свои фрески масломъ; объ итальянскихъ станковыхъ живописцахъ ранняго возрожденія онъ говоритъ, что они „хотя и придерживались еще чистой темперы (т. е. красками на желткѣ или на яйцѣ цѣликомъ, на сокѣ молодыхъ фиговыхъ побѣговъ), но употребляли масляныя краски для лазури и при окончательной отдѣлкѣ одеждъ“. Въ качествѣ мастеровъ, пользовавшихся этимъ смѣшаннымъ способомъ, называютъ во Флоренціи въ особенности Алессо Бальдовинетти и представителей семьи Поллайюоло. Все-таки итальянскіе источники не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что подъ живописью масляными красками они понимаютъ просто улучшенную масляную живопись братьевъ ванъ-Эйковъ (ср. стр. 557), и что послѣдняя перешла въ Италію лишь въ концѣ XV-го столѣтія частью изъ Нидерландовъ (Юстусъ изъ Гента; ср. стр. 566—7), частью черезъ Сицилію, благодаря Антонелло да-Мессина.

То обстоятельство, что итальянская станковая живопись XV-го вѣка есть въ сущности еще живопись темперой, въ противоположность одновременнымъ нидерландскимъ картинамъ, которыя съ восхищеніемъ собирали въ Италіи, сказывается, прежде всего, въ ея твердомъ рисункѣ и моделлировкѣ отдѣльныхъ фигуръ и въ ея болѣе сухой обработкѣ свѣтотѣни закрытыхъ помѣщеній. Картина съ мягкимъ живописнымъ очарованіемъ ванъ-Эйковской четы Арнольфини 1434 г. въ Лондонѣ (ср. стр. 559 и 560) была бы еще невозможна въ Италіи въ этомъ году. Преимущества итальянскихъ, по крайней мѣрѣ, тосканскихъ картинъ, вплоть до Леонардо да-Винчи, лежали въ другой области, а именно, въ поразительно-осязательной обработкѣ отдѣльныхъ фигуръ и въ архитектоническомъ построеніи общей композиціи обусловливающемъ преобладаніе вертикальныхъ и горизонтальныхъ линій, какъ въ группахъ, такъ и въ пейзажахъ, слѣдовательно, въ строгомъ чувствѣ стиля, которое онѣ умѣютъ соединять съ очень сильнымъ стремленіемъ къ дѣйствительности, и во множествѣ сильныхъ и нѣжныхъ, небесныхъ и земныхъ настроеній, которыми онѣ умѣютъ наполнять свой жизнерадостный міръ.

http://ruck.kiev.ua/

Основу нашего современнаго знанія итальянской живописи этой эпохи, послѣ изслѣдованій Румора и Г. Гайе, все еще составляетъ обширный трудъ Кроу и Кавальказелле (нѣмецкій переводъ Макса Іордана). Самостоятельно продолжали работу на этомъ поприщѣ въ Италіи въ особенности такіе изслѣдователи, какъ Миланези и Вентури, въ Германіи — Якобъ Буркгардъ, Бодэ, Вольтманнъ, Яничекъ и Шмарсовъ. Кажущійся переворотъ произвели, затѣмъ, сочиненія талантливаго итальянца Джованни Морелли, который на нѣмецкомъ языкѣ писалъ подъ русской фамиліей Лермольева. Морелли заботился прежде всего о томъ, чтобы сдѣлать болѣе методичной критику картинъ; и хотя нѣкоторые результаты его изслѣдованій были потомъ опровергнуты, но все же многіе остались непоколебленными. Рѣшительнѣе всего пошелъ по стопамъ Морелли въ Италіи Фриццони, одинъ изъ лучшихъ знатоковъ итальянской живописи; въ Англіи къ этому направленію тѣснѣе всего примкнули болѣе новые изслѣдователи, какъ Беренсонъ, Лезеръ и Кукъ. Изъ итальянскихъ ученыхъ въ этой области искусства слѣдуетъ выдѣлить еще и прежде всего Коррадо Риччи, Супино, Малагуцци-Валери и ди-Марцо; изъ французовъ — Манца, Мюнца, Грюйера, Иріарта и Бруссолля, изъ нѣмцевъ — Зейдлица, Тодэ, Гаркка, Викгоффа, Маковскаго, Вейсбаха, Виттинга, Кнаппа, Брокгауза, Ульманна, Суида, Якобсена, Штейнманна, Варбурга, Вингерота и Зигфрида Вебера, которымъ мы обязаны цѣнными отдѣльными изслѣдованіями.

Такъ какъ большинство великихъ итальянскихъ художниковъ этой эпохи занимались стѣнной живописью и писали станковыя картины, то нельзя, да и нѣтъ надобности, какъ въ исторіи одновременнаго сѣвернаго искусства, раньше разсматривать фресковую живопись; но, чтобы и здѣсь выдержать восходящій порядокъ, намъ придется сперва бросить взглядъ на нѣкоторыя р а з в ѣ т в л е н і я ж и в о п и с и, поскольку мы не можемъ ихъ предоставить исторіи прикладного искусства.

Что ж и в о п и с ь н а с т е к л ѣ, чарующій свѣтъ которой озарилъ и итальянскія церкви, вышла съ сѣвера, было извѣстно и итальянцамъ. За это время извѣстный Антоніо да-Пиза, въ 1395 г. выполнившій великолѣпное окно надъ второй южной дверью собора во Флоренціи (ср. стр. 500), уже во второй половинѣ XIV-го вѣка написалъ трактатъ о живописи на стеклѣ, о которомъ сообщилъ Брукъ; болѣе древнюю часть прекраснаго, съ сіяющими пророками и святыми, окна хора въ С.-Доменико въ Перуджіи, впослѣдствіи, какъ указываетъ Манцони, законченнаго извѣстнымъ живописцемъ Бонфильи и другими, уже въ 1411 г. сдѣлалъ мѣстный мастеръ по имени Бартоломмео ди-Пьетро. Въ общемъ Тоскана въ XV-мъ столѣтіи и въ этой области получила преобладающее значеніе. Средоточіями живописи по стеклу были въ особенности Флоренція, Лукка и Ареццо. Во Флоренціи въ первой половинѣ XV-го столѣтія такіе великіе скульпторы, какъ Донателло и

http://luci.kiev.ua/

Гиберти, къ которымъ присоединился живописецъ Уччелло, рисовали проэкты для цвѣтного окна собора. Во второй половинѣ столѣтія извѣстный живописецъ Филиппино украсилъ капеллу Строцци въ С.-Марія-Новелла свѣтлыми и радостными картинами съ изображеніями Мадонны съ Іоанномъ и Филиппомъ. Но до законченныхъ серій картинъ на стеклѣ, которыя наполняли бы цѣлыя церкви ровнымъ цвѣтнымъ сіяніемъ, а поэтому также и вредили бы украшавшимъ ихъ фрескамъ, въ итальянскихъ церквахъ дѣло доходило еще рѣже, чѣмъ въ сѣверныхъ.

Если окна церквей украшались живописью на стеклѣ, то полы въ разныхъ мѣстахъ украшались красивой цвѣтной мраморной мозаикой изъ крупныхъ кусковъ. Соборы Сіены и Лукки были первыми въ этой области. Исторію развитія этой техники можно прослѣдить въ особенности въ соборѣ Сіены, начиная съ XIV-го вѣка. Вначалѣ для этихъ мраморныхъ плоскихъ изображеній употреблялись только черный и бѣлый цвѣта, а затѣмъ въ нихъ появляются, сперва въ частностяхъ и въ украшеніяхъ, вставки желтаго, краснаго и сѣраго цвѣтовъ, вплоть до XVI-го вѣка, когда научились настоящей моделлировкѣ посредствомъ инкрустаціи разноцвѣтныхъ мраморныхъ кусочковъ. Къ прекраснѣйшимъ и наиболѣе стильнымъ образцамъ XV-го столѣтія относятся картины на полу съ изображеніями изъ Ветхаго Завѣта въ правомъ, а изъ Новаго Завѣта — въ лѣвомъ трансептѣ. Какъ цѣлое, этотъ полъ принадлежитъ къ чудесамъ исторіи искусства; съ нимъ рядомъ можетъ стать „Судъ Соломона“ въ соборѣ въ Луккѣ, на полу средняго нефа.

Къ мраморнымъ инкрустаціямъ этихъ половъ присоединяются инкрустаціи изъ дерева итальянскаго столярнаго ремесла: искусство составлять плоскія изображенія посредствомъ инкрустаціи разноцвѣтныхъ, или различнымъ образомъ протравленныхъ кусочковъ дерева. Хотя мастера этого искусства и вышли прежде всего изъ круговъ архитекторовъ и скульпторовъ (ср. стр. 721 и 744), но все-таки оно относится къ прикладной живописи. Этой техникой украшались въ особенности спинки сидѣній хора, двери, шкапы въ ризницахъ и лари (cassoni). Изображались орнаменты всякаго рода, лиственные и арабески, амуры и животныя, аллегорическія фигуры и фигуры святыхъ, иногда даже цѣлыя исторіи, но преимущественно перспективные виды улицъ и зданій, даже настоящіе пейзажи, изъ которыхъ, по Вазари, и вышелъ этотъ родъ искусства. Исторія развитія жанра, архитектурной и пейзажной живописи, какъ обособленныхъ родовъ, начинается въ этой скромной техникѣ. Искусство инкрустаціи вышло, повидимому, изъ средней Италіи. Въ Сіенѣ, гдѣ полъ собора уже красовался своими мраморными мозаиками, жили Доменико ди-Никколо̀ и его преемники, Антоніо и Пьетро дель-Минелла, между 1431 и 1441 гг. закончившіе прекрасныя орнаментальныя и фигурныя инкрустаціи сидѣній хора въ соборѣ въ Орвіето. Во Флоренціи главными иниціато-

http://lucl.kiev.ua/

рами искусства инкрустаціи были такіе видные мастера, какъ Джуліано и Бенедетто да-Майяно и Джуліано да-Сангалло, къ которымъ примыкаютъ Франческо ди-Джованни, прозванный иль-Франчіоне, Баччіо Понтелли и многіе другіе. Для Пизы обзоръ ея мастеровъ сдѣлалъ Супино; для большинства другихъ городовъ приходится довольствоваться замѣтками въ „Cicerone“ Буркгардта. Слѣдуетъ отмѣтить во Флоренціи изящныя панно Джуліано да-Сангалло въ новой ризницѣ собора и великолѣпныя инкрустаціи Джованни ди-Микеле въ ризницѣ С.-Кроче, въ Пизѣ, прекрасныя фигуры пророковъ, искусствъ и добродѣтелей Джуліано да-Майяно, Франчіоне и Понтелли (1470—77 гг.) и виды съ сооруженіями, утварь, жанръ и животныхъ Доменико ди-Маріотто (1478—1515 гг.) на разныхъ сидѣньяхъ собора.

Къ живописи кистью больше приближаются боковыя вѣтви искусства на плоскости, стоящія въ связи съ книжной промышленностью. Что страна Данте и Петрарки, подготовившихъ новое столѣтіе, ощущала сильный книжный голодъ, понятно само собой; такъ какъ книгопечатаніе появилось въ Италіи нѣсколько позже, чѣмъ на сѣверѣ, то очевидно, что рукописныя книги въ продолженіе всей этой эпохи играли здѣсь еще главную роль. Большія библіотеки рукописныхъ и великолѣпно украшенныхъ книгъ собрали папы и кардиналы въ Римѣ, въ болѣе широкихъ размѣрахъ Медичи во Флоренціи, Монтефельтре въ Урбино, Висконти и Сфорца въ Кастелло въ Павіи, Гонзага въ Мантуѣ, Эсте въ Феррарѣ, а также Аррагонская династія въ Неаполѣ и Матвѣй Корвинъ въ Будѣ (Офенѣ). Включенныя въ большія библіотеки, многія изъ этихъ книжныхъ собраній сохранились; собранія богослужебныхъ книгъ церквей и монастырей Флоренціи, Сіены, Перуджіи, Болоньи и Феррары представляютъ хорошія дополненія къ ихъ сокровищамъ.

Въ Тосканѣ и средней Италіи преобладала флорентійская школа миніатюры. Къ несовершенному первому раннему возрожденію (между 1447 и 1454 гг.) относятся картины къ „Пунической войнѣ“ Силія Италика въ библіотекѣ св. Марка въ Венеціи, ошибочно приписанныя Вазари живописцу Аттаванте. Въ глубинѣ теченія ренессанса идутъ двое флорентійскихъ миніатюристовъ XV-го вѣка, лучше всего извѣстныхъ намъ, благодаря Миланези: Герардо ди-Джованни или дель-Фора (1445—97 гг.) и Аттаванте дельи-Аттаванти (съ 1455 г. до времени послѣ 1520 г.). Изъ многочисленныхъ произведеній Герардо сохранился въ лавренціанской библіотекѣ во Флоренціи одинъ изъ четырехъ большихъ служебниковъ, начатый имъ въ 1492 г. вмѣстѣ съ его братомъ Монте-дель-Фора. Изящное „Благовѣщеніе“ въ началѣ текста, далѣе „Распятіе“ и „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ принадлежатъ къ главнымъ картинамъ этой книги, и по силѣ красочной гармоніи кажутся какъ бы сверхфлорентійскими. Аттаванте, прозванный „королемъ итальянскихъ миніатюристовъ“, обязанъ своей

славой чистотѣ своихъ контуровъ, ясности своей кисти, тонкости выраженія своихъ лицъ, изяществу и богатству своихъ обрамленій, заполненныхъ лиственными арабесками, обнаженными амурами и полуфигурами въ небольшихъ рамкахъ. Сохранилось болѣе 20 томовъ его работы, изъ которыхъ слѣдуетъ прежде всего назвать разрисованные для Матвѣя Корвина служебники 1485 г. въ королевской библіотекѣ въ Брюсселѣ и 1488 г. въ Ватиканѣ, въ Римѣ. Въ знаменитой урбинской Библіи Ватикана (1476—80 гг.) Эрманинъ выдѣлилъ картины Аттаванте изъ числа картинъ его помощниковъ. Въ королевской придворной библіотекѣ въ Вѣнѣ, въ національномъ музеѣ въ Будапештѣ и въ Тривульчіанѣ въ Миланѣ также имѣются тонкія работы мастера.

Путь отъ раскрашенныхъ картинъ рукописныхъ книгъ къ рѣзанымъ на деревѣ картинамъ печатныхъ книгъ итальянцы нашли, какъ показали Липпманнъ и Кристеллеръ, лишь при помощи переселившихся нѣмецкихъ печатниковъ и граверовъ. Предшественниками **итальянскихъ гравюръ на деревѣ** являются гравюры „Размышленій“ (Meditationes) кардинала Туррекрематы, напечатанныя жителемъ Майнца, Іоганномъ Неймейстеромъ въ 1479 г. въ Фолиньо; первой книгой съ гравюрами на деревѣ, возникшей въ самой Флоренціи, были стихотворенія Жакопоне де-Тоди, напечатанныя въ 1490 г. флорентійцемъ Буонаккорси. Удивительно нѣжна и чиста здѣсь флорентійская по языку формъ гравюра съ поэтомъ, колѣнопреклоненнымъ предъ ангелами, несущими Мадонну. Своеобразный стиль гравюръ на деревѣ мы видимъ затѣмъ въ книгахъ, напечатанныхъ отъ 1491 г. до 1508 г. во Флоренціи. Фигуры сдѣланы контурно и слегка внутри прорисованы; значительныя части почвы и задняго плана, на которыхъ онѣ выдѣляются, покрыты черной параллельной штриховкой, на которой снова выдѣляются отдѣльныя бѣлыя растенія, камни и древесные стволы. Къ произведеніямъ этого стиля относятся „Игра въ шахматы“ Чессоле, съ гравюрами Антоніо Мискомини, сдѣланными въ 1493 г., и „Четыре царства“ („Quadrirregio“) Федериго Фрецци 1508 г., въ которыхъ гравюры на деревѣ вполнѣ зрѣлаго флорентійскаго характера сопутствуютъ автору по четыремъ царствамъ: любви, діавола, порока и добродѣтели.

Гравюра на мѣди, однако, и въ Италіи является единственнымъ родомъ малаго искусства на плоскости, по внутренней значительности могущимъ помѣряться съ великой живописью. Очевидно, и это искусство вышло здѣсь изъ круговъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, у которыхъ было въ обычаѣ снабжать металлическія пластинки награвированными рисунками, заполненными по линіямъ вплавленной чернью (niello); очевидно, что и здѣсь, какъ показалъ Кристеллеръ, самое niello, рисунки котораго не предназначались для отпечатыванія, можно разсматривать, какъ подготовительную ступень къ гравюрѣ на мѣди, а не какъ пробные

оттиски отъ заполненныхъ „niello“ металлическихъ рисунковъ, къ которымъ золотыхъ дѣлъ мастера перешли лишь послѣ того, какъ имъ показала къ этому путь гравюра на мѣди. Главнымъ мастеромъ niello въ XV-мъ вѣкѣ считался флорентіецъ Мазо Финигверра (род. въ 1426 г.), котораго, однако, мы не можемъ только поэтому вмѣстѣ съ Вазари считать изобрѣтателемъ гравюры на мѣди для Италіи. Лучшимъ сохранившимся niello считается табличка для цѣлованія причастниками съ изображеніемъ Вѣнчанія Богородицы (около 1455 г.) въ національномъ музеѣ во Флоренціи, съ которой въ парижскомъ кабинетѣ эстамповъ имѣется оттискъ на бумагѣ. Древнѣйшія флорентійскія гравюры на мѣди, обнаруживающія ловкій стиль рисунка съ легкой параллельной штриховкой въ строгомъ флорентійскомъ стилѣ первой половины XV-го столѣтія, относятся уже ко времени между 1440 и 1450 гг. Важнѣйшіе листы этого рода — голова въ профиль богато одѣтой дамы въ берлинскомъ кабинетѣ эстамповъ, „Волшебникъ Виргилій“ въ дрезденскомъ и „Фонтанъ любви“ въ парижскомъ. Листъ со смертью св. Петра мученика въ британскомъ музеѣ стоитъ уже на переходѣ къ болѣе живописному стилю, который появился во второй половинѣ XV-го столѣтія во Флоренціи. Самыя раннія гравюры на мѣди этого стиля находятся въ напечатанной въ 1477 г. во Флоренціи книгѣ „Гора Святого Господа“ (Il Monte del Sancto Dio). Самымъ раннимъ мастеромъ зрѣлой флорентійской гравюры считается Баччіо Бальдини, котораго, впрочемъ, не удалось разыскать въ источникахъ. Полагаютъ, что онъ работалъ по образцамъ мастеровъ великой живописи, къ разсмотрѣнію которыхъ мы теперь переходимъ.

Флоренція около 1400 г. и въ великой живописи стала рѣшительно во главѣ движенія ренессанса. Изъ переходныхъ мастеровъ, которые родились еще въ расцвѣтѣ XIV-го столѣтія, наше вниманіе привлекаютъ въ особенности монахъ-камальдуленецъ Лоренцо Монако, доминиканскій монахъ фра-Джованни-Анджелико и живописецъ, вышедшій изъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, Мазолино. Піеро ди-Джовани, въ качествѣ монаха-камальдуленца прозванный Донъ Лоренцо Монако (приблизительно между 1370—1425 гг.), стоитъ еще на почвѣ флорентійскихъ и сіенскихъ мастеровъ треченто. Что онъ былъ сіенцемъ по рожденію, какъ считаетъ Освальдъ Сиренъ, посвятившій ему книгу, не доказано. Его фрески въ церкви монастыря С. Марія дельи-Анжели во Флоренціи относятся къ начальному готическому періоду его развитія, а фрески капеллы Бартолини въ С. Тринита во Флоренціи къ болѣе свободному, но все еще связанному періоду конца его дѣятельности. Миніатюры его работы, выдѣляющіяся свѣтлыми красками на золотомъ фонѣ, имѣются въ Лауренціанѣ и въ національномъ музеѣ во Флоренціи. Изъ его многочисленныхъ задушевныхъ станковыхъ картинъ онъ помѣтилъ своимъ именемъ только „Вѣнчаніе Богоматери“ 1413 г., въ Уффиціяхъ во Флоренціи; наиболѣе зрѣлымъ яв-

http://luck.kiev.ua/

ляется его „Благовѣщеніе“ въ С. Тринита во Флоренціи. Его длинныя изогнутыя фигуры стоятъ вначалѣ еще на золотомъ фонѣ, безъ всякаго намека на пространство, и лишь постепенно усиливается его реализмъ, но въ его головахъ уже сразу чувствуется новая — свойственная имъ жизнь, значительная по своему душевному выраженію.

На такой же почвѣ, какъ Лоренцо Монако, возросъ фра-Джованни Анджелико да-Фьезоле (1387—1455 гг.), по роду своего искусства принадлежащій къ великимъ мастерамъ исторіи искусства. Соотвѣтственно своему благочестивому монашескому призванію, онъ является художникомъ земной жизни Спасителя и Царствія Небеснаго. Съ чистымъ серцемъ и съ открытымъ взоромъ онъ смотритъ на небо своей церкви, онъ умѣетъ удивительно ясно и задушевно наносить на поверхности стѣнъ и досокъ, украшеніе которыхъ ему поручалось, духовно созерцаемыя священныя событія и божественныя фигуры въ чистыхъ, хотя еще несвободныхъ формахъ, въ прекрасныхъ, ритмически движущихся группахъ, въ аккордахъ блистающихъ, по преимуществу розовыхъ, голубыхъ и золотыхъ, красокъ. Мастеръ предпочитаетъ стройные, нѣжные, благородные типы съ продолговатыми лицами, прямымъ носомъ и высокими бровями; свои фигуры онъ облекаетъ въ длинныя, просто и благородно спадающія одежды; онъ заставляетъ ихъ обращаться къ намъ со спокойными, мѣрными, но внутренно воодушевленными, и притомъ всегда выразительными движеніями. Мы охотно вѣримъ тому, что фра-Анджелико въ монастырѣ работалъ сначала въ области миніатюры, настоящаго монастырскаго искусства. Дѣйствительно, его древнѣйшія извѣстныя станковыя картины, какъ, напримѣръ, три доски мощехранительницы въ монастырѣ Санъ-Марко во Флоренціи, еще довольно ясно напоминаютъ о миніатюрѣ. Какъ живописецъ станковыхъ картинъ, онъ также началъ съ золотыхъ фоновъ готики, чтобы кончить живописцемъ ранняго флорентійскаго возрожденія. Перемѣна постепенно произошла, какъ показали въ особенности Вингеротъ и Ротесъ, въ обрамленіяхъ его картинъ, въ присоединеніи зданій и пейзажей, а также въ контурахъ и чертахъ лицъ его фигуръ, и даже, прибавимъ мы отъ себя, въ самой свѣтотѣни его красокъ. Только его нимбы остаются всегда плоскими кружками.

Въ Мадоннахъ мастера можно также прослѣдить его развитіе по усиливающейся индивидуализаціи дѣвичьяго типа, постепенному раскутыванію младенца Христа, по возрастающей подвижности поставленныхъ по сторонамъ святыхъ. Знаменитая „Мадонна торговцевъ льномъ“ 1433 г. въ Уффиціяхъ во Флоренціи, замѣчательная въ особенности изящными, одѣтыми въ длинныя одежды, играющими на инструментахъ ангелами своей рамы, стоитъ во всѣхъ отношеніяхъ еще на почвѣ стараго времени. Вполнѣ выдержанной архитектурой ренессанса и легкимъ оживленіемъ „святого собесѣдованія“ отличается Мадонна среди восьми святыхъ въ корридорѣ монастыря св. Марка во Флоренціи. Такой же свободной,

http://luclkiev.ua/

какъ любая изъ современныхъ ему картинъ, хотя и болѣе простой и идеальной, чѣмъ картины реалистовъ того же времени, является Мадонна фра-Анджелико главнаго алтаря церкви св. Марка во Флоренціи. Впереди на полу, вымощенномъ плитами, стоятъ на колѣняхъ святые патроны Медичисовъ; красиво расположенные рядами, окружаютъ святые и ангелы тронъ Дѣвы Маріи въ стилѣ возрожденія; на заднемъ планѣ по обѣимъ сторонамъ трона виднѣются пышныя парковыя деревья, ели и кипарисы.

Лучшія картины фра-Анджелико съ изображеніемъ Вѣнчанія Богородицы находятся въ Луврѣ, въ Парижѣ и въ Уффиціяхъ, во Флоренціи; и здѣсь также не нужно особой проницательности, чтобы луврскую картину съ небеснымъ святымъ событіемъ, представленнымъ подъ готическимъ балдахиномъ, признать за болѣе раннюю, чѣмъ картину въ Уффиціяхъ съ Вѣнчаніемъ на облакахъ въ огнистыхъ лучахъ. Сколько благородства и красоты въ фигурахъ святыхъ, сколько задушевности и праздничнаго настроенія въ трубящихъ въ трубы ангелахъ этой картины. Самыя извѣстныя картины фра-Анджелико съ изображеніемъ Страшнаго Суда находятся въ академіи во Флоренціи и въ берлинскомъ музеѣ. На флорентійской картинѣ съ неподдающейся описанію граціей изображенъ райскій хороводъ, а на берлинской — замѣчательно величественно вознесеніе святыхъ, сопутствуемыхъ ангелами.

Какъ мастеръ понималъ событія изъ жизни и смерти Спасителя, показываютъ прежде всего его фрески въ монастырѣ С.-Марко во Флоренціи (1436—45 гг.), корридоры, дворы и кельи котораго онъ превратилъ для потомства въ полный настроенія музей Анджелико. Между многочисленными изображеніями Распятія, которыя онъ здѣсь написалъ, Распятіе въ залѣ Капитула, съ изображеніемъ столповъ церкви, собравшихся у подножія Креста, самое мощное и самое захватывающее изъ всѣхъ. Въ одной изъ стрѣльчатыхъ стѣнныхъ арокъ клуатра находится глубокое по выраженію символическое поясное изображеніе Спасителя, принимаемаго двумя доминиканскими монахами въ качествѣ паломника (см. рис. на стр. 760). Самыя позднія, наиболѣе совершенныя по передачѣ пространства произведенія Анджелико влекутъ насъ въ Орвіето и Римъ. Въ соборѣ въ Орвіето въ 1447 году, при содѣйствіи своего ученика Беноццо Гоццоли, онъ украсилъ два распалубка надъ алтаремъ „Капелла-нуова“ изображеніемъ Спасителя въ сонмѣ ангеловъ и знаменитымъ хоромъ ангеловъ, куда онъ внесъ самые мощные образы, когда-либо возникавшіе подъ его кистью. Въ Ватиканѣ въ Римѣ онъ расписалъ при Евгеніи IV-мъ и Николаѣ V-мъ событіями изъ жизни Спасителя „Капеллу Св. Даровъ“, впослѣдствіи сломанную, а между 1447—50 гг. украсилъ сохранившуюся до настоящаго времени капеллу св. Лаврентія стѣнной живописью, — своей лебединой пѣсней. Въ верхнемъ ряду находится жизнь и смерть св. Стефана, а нижній рядъ представляетъ подвиги и страданія св. Лаврентія. Какъ выразительно и въ

http://luck.kiev.ua/

то же время стильно онъ изобразилъ осужденіе св. Лаврентія на казнь, какъ потрясающе и въ то же время съ какимъ чувствомъ мѣры онъ изобразилъ мученическую смерть святого на рѣшеткѣ, какъ глубоко и вмѣстѣ съ тѣмъ просто онъ на той же картинѣ изобразилъ обращеніе со святымъ тюремщика (см. табл. 49) передъ тѣмъ, какъ его выведутъ. Здѣсь мастеръ незадолго до своей смерти достигъ того, что примкнулъ къ направленію своего времени въ лучшемъ смыслѣ, хотя еще съ легкимъ налетомъ нѣкоторой связанности.

Христосъ-путникъ, принимаемый двумя доминиканскими монахами. Стѣнная живопись фра-Анджелико да-Фьезоле въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

Къ Мазолино изъ Флоренціи, котораго Вазари называетъ Мазолино изъ Паникале (1383—1447 гг.), примыкаетъ господствующая флорентійская школа XV-го столѣтія. Какъ и фра-Анджелико, Мазолино, также во многихъ отношеніяхъ обязанный Лоренцо Монако, вышелъ изъ позднѣйшей школы Джотто. Какъ и во фра-Анджелико, съ которымъ у него много общихъ чертъ, въ немъ происходитъ переходъ отъ стараго направленія къ новому. Но все-таки въ теченіе своей жизни онъ остановился въ своемъ развитіи на полпути. Несмотря на это, онъ принадлежалъ къ тѣмъ мастерамъ, которые разнесли внѣ Италіи славу флорентійскаго искусства. Въ 1427 г. мы находимъ его на службѣ у палатина венгерскаго Филиппо Сколари (Спано) въ Венгріи; раньше или послѣ того мы находимъ его въ Кастильоне д'Олона, гдѣ кардиналъ Бранда въ то время отстраивалъ свой дворецъ и свою церковь

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 49. Св. Лаврентій обращаетъ тюремщика въ христіанство, стѣнная живопись Фра-Анджелико Фьезольскаго въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ, въ Римѣ.

при помощи флорентійскихъ архитекторовъ, скульпторовъ и живописцевъ. Прекрасный порталъ церкви носитъ дату 1428 г. Подпись Мазолино носятъ картины на сводахъ хора, въ шести остроконечныхъ шестиугольныхъ поляхъ которыхъ мастеръ изобразилъ Благовѣщеніе, Обрученіе Маріи и Іосифа, Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ, Успеніе и Вѣнчаніе Богородицы, своимъ еще не вполнѣ развитымъ языкомъ формъ, съ безконечно длинными безтѣлесными фигурами, но въ изящныхъ линіяхъ и свѣжихъ краскахъ. Повидимому, Мазолино принадлежатъ также фрески 1435 г. въ баптистеріи рядомъ съ церковью: фигуры евангелистовъ на потолкѣ и картины изъ жизни Іоанна Крестителя на стѣнахъ. По формамъ онѣ являются дальнѣйшимъ развитіемъ фресокъ упомянутыхъ уже сводовъ хора и въ смыслѣ реализма въ передачѣ пространства идутъ значительно дальше ихъ, не достигая, однако, полной свободы въ изображеніи тѣла и въ перспективѣ. Мы не стали бы дольше заниматься Мазолино, если бы Вазари не сообщалъ за вѣрное, что онъ былъ учителемъ великаго новатора Мазаччіо и вмѣстѣ съ нимъ работалъ въ капеллѣ Бранкаччи въ церкви Кармине во Флоренціи, главномъ мѣстѣ дѣятельности Мазаччіо. На основаніи болѣе древняго сообщенія, что Мазаччіо и Мазолино написали картины въ капеллѣ Бранкаччи пополамъ, Вазари, не считая погибшихъ картинъ на потолкѣ и на стѣнныхъ аркахъ, утверждалъ, что Мазолино принадлежали двѣ фрески, именно: 1) воскрешеніе Тавиөы (см. рис. на этой стр.), исцѣленіе разслабленныхъ и 2) проповѣдь ап. Петра. Позднѣйшія изслѣдованія прибавили сюда еще третью — Грѣхопаденіе. Но извѣстныя фрески въ С.-Клементе въ Римѣ Вазари приписывалъ не Мазолино, а Мазаччіо. Съ этими подраздѣленіями Вазари болѣе новые изслѣдователи, исключая Кнудцона, не вполнѣ согласны. Одни (Любке) полагали, что Вазари въ обоихъ случаяхъ ошибся, что хотя Мазолино и выполнилъ фрески въ С.-Клементе въ Римѣ, но что фресокъ въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи онъ не писалъ; другіе высказали то мнѣніе, что Вазари ошибся только по отношенію къ С.-Клементе, и что, слѣдовательно, какъ фрески этой церкви, такъ и болѣе древнія въ капеллѣ Бранкаччи принадлежатъ Мазолино, и это воззрѣніе, которое пустилъ въ ходъ еще Руморъ, съ тѣхъ поръ было развито цѣлымъ рядомъ наибо-

Двѣ фигуры изъ картины Мазаччіо (по другимъ — Мазолино) „Воскрешеніе Тавиөы“ въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

лѣе видныхъ изслѣдователей (Вольтманнъ, Викгоффъ, Лермольевъ-Морелли, Рихтеръ, Фриццони, Беренсонъ). Третьи, наконецъ, являются представителями воззрѣнія, которое впервые было изложено Кроу и Кавальказелле, что Вазари ошибся только по отношенію къ картинамъ капеллы Бранкаччи, что, слѣдовательно, не только фрески въ С.-Клементе въ Римѣ, но и всѣ сохранившіяся фрески капеллы Бранкаччи принадлежатъ Мазаччіо. Эту точку зрѣнія трижды защищалъ и авторъ этой книги уже четверть вѣка тому назадъ, и въ настоящее время онъ тѣмъ менѣе расположенъ ее покинуть, что Бодэ также защищалъ ее въ „Чичероне", а Шмарсовъ въ недавнее время существенно ее подкрѣпилъ. Древнѣйшія картины капеллы Бранкаччи несомнѣнно ближе стоятъ къ картинамъ Мазаччіо, чѣмъ къ достовѣрнымъ произведеніямъ Мазолино, которыя хотя и новѣе тѣхъ, но принадлежатъ къ болѣе ранней ступени развитія.

Изъ прочихъ картинъ, приписываемыхъ новѣйшими изслѣдователями Мазолино, мы назовемъ здѣсь лишь немногія. Фрески безъ правильной перспективы съ альпійскими видами во дворцѣ Бранда въ Кастильоне, приписываемыя Беренсономъ Мазолино, указываютъ, во всякомъ случаѣ, что уже тогда въ этихъ мѣстностяхъ умѣли пользоваться для декоративныхъ цѣлей красотой пейзажей въ природѣ, ради нея самой. Граціозную Мадонну бременской галлереи 1423 г. мы также приписываемъ Мазолино. Напротивъ, строгая по своему благородству фреска съ „Піета" въ соборѣ въ Эмполи на нашъ взглядъ ближе стоитъ къ Мазаччіо, чѣмъ къ Мазолино. Вообще, мы не раздѣляемъ стремленія всѣ мало-мальски порядочныя картины распредѣлять между немногими самыми извѣстными именами эпохи.

Мазаччіо былъ не только двигателемъ итальянской живописи ранняго Возрожденія, но также и вождемъ великихъ мастеровъ высокаго ренессанса, которые черезъ головы всѣхъ его послѣдователей снова примкнули къ нему. По настоящему онъ назывался Томмазо ди-Серъ-Джованни Гвиди изъ Кастель С.-Джованни, родился въ 1401 г., умеръ уже въ 1428 г., и, слѣдовательно, во всякомъ случаѣ, не дожилъ до 28 лѣтъ. Онъ освѣтилъ свое время, „исчезнувъ какъ комета, и безконечный свѣтъ соединивъ со своимъ". Если его современникамъ бросалась въ глаза главнымъ образомъ непосредственная воздушная и пластическая правда его зрѣлыхъ произведеній, въ которыхъ онъ овладѣлъ свѣтотѣнью не меньше, чѣмъ линейной перспективой, то потомство, которое эти внѣшнія качества принимаетъ, какъ понятныя сами собой, поражаетъ прежде всего внутренняя правдивость и величіе его замысла, святое, спокойное и въ то же время согрѣтое огнемъ достоинство въ изображеніи священныхъ лицъ и событій. Онъ, конечно, какъ это понятно само собой, не родился съ готовыми въ головѣ законами перспективы, такъ какъ нимбы своихъ фигуръ онъ началъ изображать пер-

спективно, соотвѣтственно каждому положенію головы, только въ своихъ послѣднихъ, самыхъ зрѣлыхъ произведеніяхъ, но онъ быстро, послѣ короткой жаркой борьбы успѣлъ рѣшительно преодолѣть ту ступень, на которой стоялъ его учитель. Его развитіе показываютъ уже фрагменты его поздняго пизанскаго алтаря въ берлинскомъ музеѣ въ сравненіи съ фрагментами ранняго алтаря его работы въ неапольскомъ музеѣ, конечно, приписанными другими, въ противоположность Вазари, Мазолино; равнымъ образомъ, двѣ сохранившіяся его отдѣльныя картины довольно большихъ размѣровъ отражаютъ также это развитіе. Строго, величаво, торжественно, но почти еще лишенная пространства, смотритъ на насъ его заключенная еще въ готическую раму станковая картина „Св. Анна съ Богоматерью и Младенцемъ“ въ академіи во Флоренціи. Зато геніальное и стильное изображеніе св. Троицы на фрескѣ Мазаччіо, къ сожалѣнію плохо сохранившейся, въ С.-Марія-Новелла, во Флоренціи, совершенно свободно размѣстилось въ перспективной галлереѣ ренессанса, передъ которой стоятъ на колѣняхъ величественныя фигуры жертвователей. Лучше всего, однако, развитіе его стиля можно прослѣдить въ двухъ большихъ серіяхъ фресокъ въ С.-Клементе и въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи. Въ капеллѣ св. Екатерины въ С.-Клементе лѣвая стѣна, противоположная окнамъ, представляетъ живо разсказанныя и тонко задуманныя, но переданныя еще совершенно безъ наблюденія пространства, событія изъ жизни св. Екатерины; на правой стѣнѣ видны остатки картинъ изъ житія св. Амвросія, въ которыхъ уже замѣтны очевидные успѣхи въ этомъ отношеніи, а узкая задняя стѣна дастъ большое, съ отчетливой перспективой, изображеніе Распятія. Восхищаетъ также своимъ кроткимъ величіемъ Благовѣщеніе надъ наружной аркой. Сохранившіяся въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи фрески изъ житія ап. Петра, законченныя долгое время спустя послѣ смерти Мазаччіо Филиппино Липпи, расположены въ два ряда однѣ надъ другими. Такъ, изъ картинъ на входныхъ столбахъ, двѣ нижнія, ап. Петръ въ темницѣ

Грѣхопаденіе. Картина Мазаччіо (по другимъ — Мазолино) въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи. По фотографіи Алинари.

http://lucl.kiev.ua/

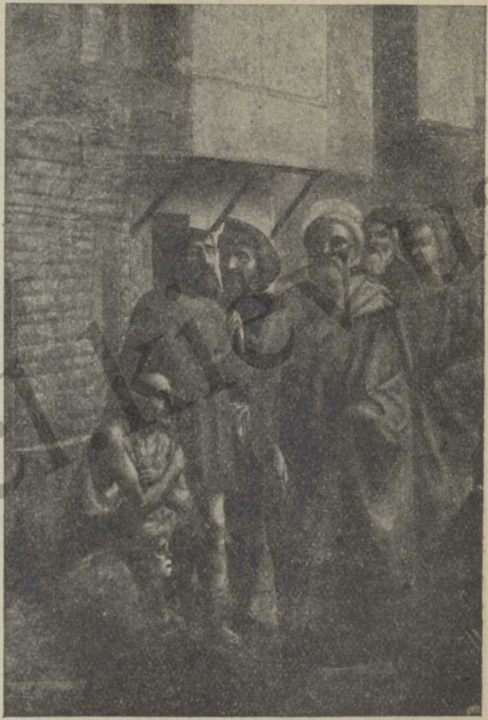
и его освобожденіе, принадлежатъ Филиппино, а двѣ верхнія, Грѣхопаденіе и Изгнаніе изъ рая, — Мазаччіо. Въ Грѣхопаденіи (см. рис. на стр. 763) Адамъ и Ева стоятъ еще рядомъ очень прямо; ихъ тѣла. хотя и превосходятъ всѣ нагія фигуры Мазолино, еще нѣсколько условны. Въ Изгнаніи изъ рая (см. рис. на этой стр.) рисунокъ и моделлировка нагого тѣла не только въ высшей степени зрѣлы, но глубочайшее душевное возбужденіе соединяется съ чрезвычайно живымъ и исполненнымъ чувства мѣры движеніемъ, проявляющимся въ переходѣ къ бѣгству и въ жестахъ стыда. Какъ будто слышишь крикъ отчаянія, срывающійся съ устъ Евы. Между картиной воскрешенія Тавиѳы, все еще приближающейся къ стилю Мазолино крещальни въ Кастильоне и картиной чуда съ дидрахмой, по свободной, широкой симметріи своей композиціи и по величавости своихъ характеровъ не имѣвшей себѣ равной въ теченіе всего XV-го столѣтія, лежитъ огромное развитіе; но между ап. Петромъ, который проповѣдуетъ и ап. Петромъ, который креститъ, разница не такъ велика, какъ ее представляютъ, хотя группа нагихъ, принимающихъ крещеніе со знаменитымъ зябнущимъ человѣкомъ посрединѣ ихъ, сама по себѣ опять-таки принадлежитъ къ самымъ жизненнымъ изображеніямъ въ живописи всѣхъ временъ. Наиболѣе сильно изображено, пожалуй, по своей спокойной, величавой значительности то, какъ Петръ и Іоаннъ, не глядя, проходятъ мимо больного, котораго исцѣляетъ ихъ тѣнь (см. рис. на стр. 765). Всюду Мазаччіо обращаетъ свой взоръ на великое и на цѣлое.

Изгнаніе изъ рая. Картина Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Всѣ лишнія второстепенныя фигуры, всѣ безполезныя складки одеждъ, всѣ отвлекающія вниманіе подробности онъ отбрасываетъ. Могучія фигуры съ крупно-очерченными, выразительными лицами какъ бы сами собой складываются въ группы, до чрезвычайности простыя, хорошо уравновѣшенныя. Изокефалія (расположеніе фигуръ по одинаковой вышинѣ головъ) картины чуда съ дидрахмой имѣла значеніе для цѣлаго столѣтія.

На ряду съ Мазаччіо развивалось нѣсколько другихъ, прокладывавшихъ новые пути, флорентійскихъ мастеровъ первой половины XV-го

столѣтія. Самый старшій изъ нихъ, Андреа дель-Кастаньо (приблизительно отъ 1390 г. до 1457 г.), непосредственный ученикъ природы, заимствуемые у нея образы наполнявшій сильной, страстной, почти чрезмѣрной жизнью. Его фрески, большинство которыхъ было перенесено въ музей „С.-Аполлонія" во Флоренціи, производятъ впечатлѣніе новаго, поразительнаго откровенія искусства. Тайная вечеря, Распятіе, Положеніе во Гробъ, Воскресеніе, какъ убѣдительна, какъ нова, какъ патетична каждая картина въ отдѣльности! Образы героевъ, поэтовъ, великихъ женщинъ возникаютъ передъ нами съ поражающей правдивостью; и все же какая великолѣпная человѣческая фигура, напримѣръ, этотъ итальянскій венгерецъ „Филиппо Спано" (см. рис. на стр. 766), призвавшій Мазолино въ Офенъ. Жизненный конный портретъ на синемъ фонѣ Никколо да-Толентино 1456 г. въ соборѣ во Флоренціи, писанный сѣрымъ монохромомъ, представляетъ ни что иное, какъ выполненную живописью скульптуру. Паоло Уччелло (отъ 1397 г. до 1475 г.), мастеръ коннаго портрета Джона Гоквуда въ соборѣ во Флоренціи, на двадцать лѣтъ болѣе поздняго, выдержаннаго еще строже въ профиль (см. рис. на стр. 767), и написаннаго въ сѣро-зеленыхъ тонахъ на красномъ фонѣ, пошелъ въ остальномъ по другимъ путямъ, чѣмъ Кастаньо. Онъ считается однимъ изъ научныхъ основателей перспективы. На самомъ дѣлѣ, его, написанныя зелеными тонами по сѣрому, ветхозавѣтныя композиціи въ Кіостро-верде въ С.-Марія Новелла, въ особенности извѣстная картина потопа, изъ-за частностей, какъ будто утратили цѣлое; то же самое можно вполнѣ сказать и о его большихъ картинахъ сраженій изъ палаццо Медичи, находящихся въ Уффиціяхъ во Флоренціи, въ Луврѣ, въ Парижѣ и въ національной галлереѣ въ Лондонѣ. Наиболѣе понятнымъ для насъ онъ является въ своей продолговатой картинѣ на деревѣ съ пятью портретами въ Луврѣ и въ картинѣ съ шестью композиціями, представляющими похищеніе дароносицы въ галлереѣ въ Урбино, къ которой Кавалькаселле и Лёзеръ присоединяютъ еще нѣсколько подобныхъ картинъ свѣтскаго содержанія, выразительныхъ по настроенію пейзажа.



Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больного своей тѣнью. Картина Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

http://lucik.kiev.ua/

Третьимъ въ этомъ рядѣ называютъ Доменико Венеціано (послѣ 1400—1461 гг.). Этотъ мастеръ, если судить по его „Святой бесѣдѣ“ въ Уффиціяхъ, часть пределлы (цоколь, доска) которой находится въ берлинской галлереѣ, и, судя по его фрескѣ въ С.-Кроче, во Флоренціи, съ Іоанномъ Крестителемъ и св. Францискомъ, умѣлъ соединять большую силу своихъ красокъ на олифѣ со строгими, но пріятными формами. Быть можетъ, ему принадлежитъ также поясной портретъ юноши въ красной шапочкѣ въ мюнхенской пинакотекѣ.

Филиппо Спано. Картина Андреа дель-Кастаньо въ музеѣ „С. Аполлонія“ во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Еще старше, чѣмъ эти мастера, былъ Джуліано Пезелло (1367—1447 гг.), извѣстный своими небольшими картинами на ящикахъ для книгъ и ларяхъ для приданаго (cassoni), а также благодаря своимъ опытамъ съ красками на олифѣ.

Вполнѣ уже новому столѣтію принадлежитъ фра-Филиппо Липпи (приблизительно отъ 1406 г. до 1469 г.), художникъ съ большимъ вліяніемъ, склонный къ мірскимъ радостямъ монахъ-камальдуленецъ, предпочитающій тѣ же сюжеты, что и фра-Анджелико, но не подымающійся къ небу, какъ тотъ, чтобы писать видѣнное тамъ, а спускаетъ небо на землю, чтобы сдѣлать его человѣческимъ. Онъ впервые придаетъ самымъ священнымъ образамъ вполнѣ земныя, реалистически-человѣческія черты, причемъ въ свои зрѣлые годы создаетъ удивительно короткіе, почти четыреугольные типы головъ съ небольшимъ носомъ и чувственнымъ широкимъ ртомъ. По раккурсамъ своихъ фигуръ, по перспективному углубленію пространства и по примѣненію архитектурныхъ формъ ренессанса онъ также принадлежитъ къ модернистамъ своего времени; ясный колоритъ, который онъ придаетъ своимъ картинамъ, сообщаетъ имъ свѣтлый, праздничный видъ. Вазари говоритъ, что Липпи былъ ученикомъ Мазаччіо; возможно, что вначалѣ онъ учился

только вмѣстѣ съ нимъ у Мазолино. Онъ зналъ также Лоренцо Монако. Его раннія картины: „Поклоненіе младенцу“ и „Благовѣщеніе“, напримѣръ, въ берлинской галлереѣ и въ мюнхенской пинакотекѣ, еще полны благоговѣйнаго и сосредоточеннаго настроенія, и все-таки уже въ этихъ произведеніяхъ масса жизни въ отдѣльныхъ частностяхъ, столь любимыхъ мастеромъ. Цвѣты и травы передняго плана онъ выписываетъ такъ же тщательно, какъ сѣверные мастера. Вполнѣ выработаннымъ его свѣтскій стиль является въ величественной картинѣ 1438 г. въ Луврѣ, въ Парижѣ, съ изображеніемъ Мадонны, окруженной ангелами и колѣнопреклоненными святыми, стоящей въ своемъ тронномъ залѣ; этотъ стиль характерно выступаетъ въ прекрасной круглой Мадоннѣ палаццо Питти, на заднемъ планѣ которой изображена комната родильницы — святой Елизаветы съ просвѣтами на уличную жизнь съ ея будничной правдой; самостоятельнѣе всего этотъ стиль проявляется въ большой продолговатой картинѣ въ Академіи во Флоренціи 1441 года, съ изображеніемъ Вѣнчанія Маріи внутри большого роскошнаго помѣщенія на землѣ со множествомъ ангеловъ въ вѣнкахъ и вѣрныхъ жизни фигуръ святыхъ съ чрезвычайно индивидуальными типами головъ и къ тому же съ замѣчательно живымъ портретомъ самого мастера. Двѣ большія фрески, выполненныя фра-Филиппо Липпи подъ конецъ жизни, именно, полныя жизни стѣнныя росписи съ композиціями изъ жизни Іоанна Крестителя и св. Стефана (1456—64 гг.) въ хорѣ собора въ Прато и возвышенныя картины смерти и Вѣнчанія Маріи въ нишѣ хора собора въ Сполето (1466—69 гг.) соединяютъ величавый замыселъ Мазаччіо съ повышенной самостоятельной жизнью отдѣльныхъ фигуръ и предметовъ. Такія изображенія, какъ танецъ Саломеи въ Прато, по выразительности оставляютъ позади себя все, что до тѣхъ поръ создала „живопись бытій“, и такія картины, какъ оплакиваніе трупа св. Стефана, благодаря многочисленнымъ современникамъ, изображеннымъ въ живыхъ портретахъ (см. рис. на стр. 768) по обѣимъ сторонамъ гроба въ роскошной древне-христіанской церкви, стали образцами для всего дальнѣйшаго развитія этого рода искусства.

Конный памятникъ Джона Гоквуда. Картина Паоло Уччелло въ соборѣ во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

http://luci.kiev.ua/

Къ поколѣнію флорентійскихъ художниковъ первой половины XV-го столѣтія принадлежитъ также Франческо Пезеллино, прозванный Пезелло (1422—57 гг.), внукъ упомянутаго уже Джуліано Пезелло (ср. стр. 766), направленіе котораго онъ довелъ до совершенства. Пезеллино былъ главнымъ представителемъ флорентійской живописи на ларяхъ и пределлахъ своего времени и въ то же время, какъ показалъ Вейсбахъ, представителемъ „романтики“ итальянскаго ранняго ренессанса, одушевившимъ міръ средневѣковой героической и любовной поэзіи современной чувствительностью. Что его начала находятся у фра-Анджелико, показываютъ, напримѣръ, пределлы изъ жизни свв. Косьмы и Даміана у главнаго алтаря фра-Анджелико въ С.-Марко, теперь въ академіи во Флоренціи; къ фра-Филиппо онъ примыкаетъ впервые въ пределлахъ алтаря Липпи въ капеллѣ Медичи въ С.-Кроче, теперь въ томъ же собраніи. Позднѣйшій стиль Пезеллино представляютъ, напримѣръ, его картины на двухъ ларяхъ съ изображеніями семи добродѣтелей и семи искусствъ въ собраніи князя Витгенштейна въ Вѣнѣ и двѣ роскошныя доски отъ ларей съ исторіей Давида у лорда Уонтэджа въ Локинджъ-Гаузѣ въ Англіи: съ фантазіей задуманныя, живописно выполненныя произведенія, дающія наилучшее понятіе о намѣреніяхъ и мастерствѣ этой „романтической школы“.

Одна изъ головъ Филиппо Липпи во фрескахъ собора Прато. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Къ семизвѣздію старшихъ флорентійскихъ художниковъ ранняго возрожденія примыкаетъ, наконецъ, Беноццо Гоццоли (1420—98 гг.). Онъ былъ если не ученикомъ, то навѣрное помощникомъ фра-Анджелико въ Орвіето и Римѣ; на его развитіе оказалъ также, очевидно, рѣшительное вліяніе Джуліано Пезелло. Къ большимъ фрескамъ священнаго содержанія, но проникнутымъ духомъ земныхъ радостей, онъ любилъ легкой кистью присоединять массу граціозныхъ земныхъ существъ съ той осязательностью („tactile values“ Беренсона), которой требовало время. Къ его первымъ самостоятельнымъ серіямъ фресокъ, именно, проникнутымъ внутреннимъ воодушевленіемъ композиціямъ изъ жизни св. Франциска, выполненнымъ имъ съ 1452 г. въ хорѣ С.-Франческо въ Монтефалько, примыкаетъ алтарь со „Святой бесѣдой“ 1456 г. въ галлереѣ въ Перуджіи. Между 1459 и 1463 гг. онъ выполнилъ свои, въ свѣтскомъ стилѣ свѣжія, но уже болѣе безсодержательныя фрески въ капеллѣ палаццо Медичи (теперь Риккарди): прелестные хоры ангеловъ и огромная, брызжущая жизнью композиція переѣзда трехъ царей волхвовъ по гористой мѣстности, выполненной еще въ совершенно старинныхъ, но

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 50. Шествіе волхвовъ, стѣнная живопись Беноццо-Гоццоли въ капеллѣ палаццо-Риккарди, во Флоренціи.

По снимку въ сборникѣ Arundel Society, 1887, I.

выразительныхъ формахъ, съ блестящимъ кортежемъ флорентійскихъ портретныхъ фигуръ, конныхъ и пѣшихъ (см. табл. 50). Затѣмъ, послѣдовали (1463—67 гг.) большія фрески изъ жизни св. Августина въ церкви С.-Агостино въ С.-Джиминьяно; наконецъ, 24 большихъ фрески Ветхаго Завѣта (1469—85 гг.), въ Кампо-Санто въ Пизѣ. Для Беноццо здѣсь былъ важенъ не столько духъ событій, сколько поводъ развернуть богатое, взятое изъ жизни содержаніе, въ многочисленныхъ, разнообразныхъ по движеніямъ портретныхъ фигурахъ на фонѣ великолѣпныхъ зданій, садовъ и пейзажей.

Къ Констаньо и Доменико Венеціано примыкаетъ Алессо Бальдовинетти (1427—99 гг.), мастеръ, образовавшій школу, содѣйствовавшій развитію въ особенности техники живописи на олифѣ, при посредствѣ которой онъ даже заканчивалъ свои фрески, а также стремившійся улучшить пейзажную перспективу. Въ своихъ собственныхъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, во фрескѣ Поклоненія пастырей 1460 г. въ переднемъ дворѣ церкви Аннунціаты и въ законченныхъ только въ 1497 г. изображеніяхъ изъ Ветхаго Завѣта въ хорѣ церкви С.-Тринита въ Флоренціи, онъ является строгимъ и рѣзкимъ.

Изъ школы Филиппо Липпи вышелъ прежде всего Сандро Филипепи, прозванный Боттичелли (1446—1510 гг.), положительно любимый художникъ послѣдней четверти XIX-го столѣтія. Его раннія картины, какъ, напримѣръ, граціозная Мадонна въ Луврѣ въ Парижѣ, стоятъ на почвѣ фра-Филиппо. Отношенія къ представителямъ семей Поллайюоло и Верроккіо, къ которымъ намъ приходится вернуться, выступаютъ въ особенности въ драматическихъ картинахъ изъ исторіи Юдиѳи въ Уффиціяхъ во Флоренціи и въ св. Севастіанѣ 1473 г. въ берлинской галлереѣ. Но скоро Боттичелли нашелъ самого себя. Нельзя забыть типа его реальныхъ, окаймленныхъ пышными густыми локонами женскихъ и юношескихъ лицъ со слегка выдающимися скулами, прекрасно развитымъ подбородкомъ, притупленнымъ носомъ, рѣзкими вѣками, высокоподнятыми бровями и миловидными полными губами: онъ цѣломудренъ съ налетомъ чувственности, онъ самобытенъ и обвѣянъ вѣчностью. Вполнѣ выраженнымъ этотъ типъ является въ круглой Мадоннѣ съ вѣнчающими ее ангелами, такъ называемой „Величитъ душа моя“ (Magnificat) въ Уффиціяхъ во Флоренціи (см. рис. на стр. 770). Къ этому надо добавить утонченность его пейзажныхъ далей, пышность фруктовыхъ деревьевъ и цвѣтущихъ кустовъ на первомъ планѣ его пейзажей, которые очаровываютъ насъ уже въ его великолѣпной Мадоннѣ между двумя Іоаннами въ берлинской галлереѣ; къ этому же надо добавить роскошь его зданій, какъ она сказывается, напримѣръ, въ большой Мадоннѣ на тронѣ съ шестью святыми и четырьмя ангелами въ академіи во Флоренціи. Каждая изъ этихъ картинъ — поэтическое стихотвореніе. Въ болѣе позднемъ воз-

растѣ онъ любилъ сильныя, страстныя, даже рѣзкія движенія, которыя, благодаря тому, что онъ не вполнѣ владѣлъ ихъ анатомическимъ строеніемъ, отнюдь не всегда бывали удачны. Но они выходили красивыми, напримѣръ, въ „Поклоненіи Младенцу“ 1500 г. въ лондонской національной галлереѣ, которое въ бурныхъ танцахъ и объятіяхъ изобра-

„Величитъ душа моя“ (Magnificat) Сандро Боттичелли, въ Уффиціяхъ во Флоренціи. По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

жаетъ восторженную радость ангеловъ на небѣ и на землѣ вочеловѣченію Христа.

Въ расцвѣтѣ своей жизни (1481—83 гг.) Боттичелли создалъ свои единственныя обширныя фрески. Въ эти годы папа Сикстъ IV поручилъ нѣсколькимъ наиболѣе выдающимся флорентійскимъ и умбрійскимъ художникамъ украсить свою капеллу въ Ватиканѣ фресками изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Флорентійскіе художники получили перевѣсъ. Изъ двѣнадцати огромныхъ картинъ на продольныхъ стѣнахъ, въ которыхъ различныя событія все еще связываются единствомъ пей-

зажа, цѣлыхъ три: „Жизнь Моисея", „Гибель Корея, Даѳана и Авирона" и „Очистительная жертва прокаженнаго"—пришлись на долю Боттичелли. Все свое умѣніе, все свое чувство мастеръ вложилъ въ эти великія созданія, отдѣльныя группы и фигуры которыхъ блещутъ неописуемой, полной выраженія красотой и граціей. Изъ изящныхъ, строгихъ портретовъ въ профиль флорентійской школы, которые трудно

„Изъ пѣны рожденная" Сандро Боттичелли, въ академіи во Флоренціи. По фотогр. Джакоме Броджи во Флоренціи.

отнести къ опредѣленнымъ художникамъ, портретъ Джуліано де'Медичи въ берлинской галлереѣ и портретъ бѣлокурой дѣвушки въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ на Майнѣ, по крайней мѣрѣ, такъ близко стоятъ къ Боттичелли, что мы можемъ ихъ оставить за нимъ.

Что Боттичелли былъ великій поэтъ, онъ показываетъ въ своихъ своеобразныхъ и поразительныхъ фантастическихъ произведеніяхъ: „Покинутая"—у князя Паллавичини въ Римѣ: молодая женщина, сидящая въ рубашкѣ передъ закрытой дверью дворца на каменной скамьѣ и закрывающая лицо обѣими руками, производитъ поразительно „современное" впечатлѣніе. Аѳина-Паллада, застающая дикаго кентавра на ка-

кой-то продѣлкѣ, картина въ паллацо Питти, въ такомъ видѣ, какъ она есть, почти могла бы быть сдѣлана Беклиномъ. Затѣмъ идутъ „Марсъ и Венера“ въ лондонской галлереѣ, „Оклеветаніе Апеллеса“, „Венера Анадіомена“ съ золотыми волосами (см. рис. на стр 771), на раковинѣ, въ Уффиціяхъ во Флоренціи, и въ особенности удивительная „Весна“ въ академіи во Флоренціи, прототипъ безчисленныхъ подобныхъ фантастическихъ представленій, поводомъ къ которой послужило стихотвореніе Полиціано, выполненная съ тѣмъ сказочнымъ волшебствомъ, на которое Боттичелли былъ способенъ. Роскошный пейзажъ передняго плана и изящныя фигуры въ прозрачныхъ одеждахъ живописно связаны здѣсь неразрывнымъ единствомъ.

Рисунки Боттичелли къ „Божественной Комедіи“ Данте въ берлинскомъ кабинетѣ эстамповъ показываютъ его вполнѣ, какъ поэта-художника и художника-поэта. Изъ его гравюръ на мѣди, выполненныхъ, повидимому, упомянутымъ нами Бальдини (ср. стр. 757), имѣютъ значеніе, главнымъ, образомъ 19 гравюръ къ флорентійскому изданію Данте 1482 г. Мы видимъ, такимъ образомъ, что Боттичелли принадлежалъ къ разносторонне образованнымъ мастерамъ ранняго возрожденія, фантазія которыхъ отваживалась вносить современную технику въ христіанскія и въ языческія, въ античныя и въ средневѣковыя темы.

Изъ учениковъ Боттичелли славы и почета добился въ особенности Филиппино Липпи (приблизительно 1459—1504 гг.), внѣбрачный сынъ фра-Филиппо. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, во фрескахъ капеллы Бранкаччи (ср. стр. 763), которыя рядомъ съ фресками Мазаччіо кажутся, конечно, нѣсколько слащавыми, и въ удивительно прекрасной станковой картинѣ, изображающей видѣніе св. Бернарда (1480 г.) въ Бадіи во Флоренціи, онъ умѣетъ передавать свойственные Боттичелли типы въ открытыхъ, чистыхъ чертахъ; въ произведеніяхъ средняго періода своей жизни, какъ, напримѣръ, въ роскошныхъ фрескахъ изъ жизни св. Ѳомы въ доминиканской церкви Рима, С. Марія-сопра-Минерва (1489 г.) и даже еще во „Встрѣчѣ Іоакима и Анны“ (1497 г.) въ копенгагенской галлереѣ, онъ умѣетъ соединить массу отдѣльныхъ художественныхъ мыслей съ сильнымъ чувствомъ; въ своихъ позднихъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, въ знаменитыхъ фрескахъ изъ жизни апостоловъ Іоанна и Филиппа въ С. Марія-Новелла во Флоренціи (1502 г.; см. рис. на стр. 773) и въ Мадоннѣ 1501 г. въ С.-Доменико въ Болоньѣ, онъ стремится путемъ безпокойныхъ мотивовъ движенія подойти къ требованіямъ новаго вѣка. Въ Германіи съ нимъ можно лучше всего познакомиться по его „Распятію“, Мадоннѣ и „Аллегоріи музыки“ въ берлинскомъ музеѣ.

Къ Беноццо Гоццоли примыкалъ Козимо Росселли (1439—1507 гг.), которому никогда не удалось преодолѣть разслабленность его настоящаго учителя Нери ди-Биччи, плохого мастера переходного времени. Все-таки онъ добился такого вниманія, что на его долю выпали цѣлыхъ

http://luckiev.ua/

три (а по мнѣнію другихъ — даже четыре) фрески въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ (ср. стр. 770): Синай, Нагорная проповѣдь и Тайная Вечеря, и, что сомнительно, гибель Фараона въ Чермномъ морѣ. Онѣ отнюдь не принадлежатъ къ лучшимъ картинамъ серіи, а глазъ профана онѣ поражаютъ устарѣлымъ примѣненіемъ штриховки золотомъ. Кра-

Іоаннъ Евангелистъ воскрешаетъ Друзіану. Фресковая картина Филиппино Липпи въ С. Марія-Новелла во Флоренціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

сивѣе всего пейзажъ въ Нагорной проповѣди, по Вазари — написанный ученикомъ Россели, Піеро ди-Козимо.

Піеро ди-Лоренцо, прозванный Піеро ди-Козимо (1462—1521 гг.), представляетъ снова художника самостоятельной силы. Въ противоположность Боттичелли, области сюжетовъ котораго онъ придерживается, онъ, какъ показалъ Кнаппъ, подъ вліяніемъ Леонардо да-Винчи, а также Гуго ванъ-деръ-Гоеса, большая картина котораго (ср. стр. 565) въ 1482 г. была привезена во Флоренцію, постепенно переходитъ отъ рисовальнаго стиля къ красочно-живописному, съ величайшей любовью углубляется въ частности природы, и въ своихъ заднихъ пла-

пахъ пренебрегаетъ пышными постройками ренессанса, чтобы съ тѣмъ большимъ успѣхомъ отдаться разработкѣ пейзажа въ его естественныхъ проявленіяхъ. Какъ поэтична, несмотря на свое неподвижное, симметрическое расположеніе, его юношеская картина Непорочнаго Зачатія въ С. Франческо около Фьезоле, какъ суха по тѣламъ, но въ то же время, какъ изящна по пейзажу и по околичностямъ изъ міра животныхъ, его ранняя картина „Марсъ и Венера" въ берлинской галлереѣ. Къ переходному времени относится также поэтичный портретъ „Симонетты Веспуччи" въ Шантильи и полное настроенія „Святое Семейство" съ тонко-написаннымъ итальянскимъ зимнимъ пейзажемъ, въ дрезденской галлереѣ. Въ своемъ расцвѣтѣ (съ 1500 по 1511 г.) Піеро производитъ впечатлѣніе почти уже чинквечентиста. За Поклоненіемъ пастырей берлинской галлереи слѣдуетъ удивительно мистически задуманное „Непорочное Зачатіе", въ Уффиціяхъ во Флоренціи. За его романтическими красочными картинами на ларяхъ изъ сказанія объ Андромедѣ, въ Уффиціяхъ во Флоренціи, слѣдуютъ прекрасная, какъ сновидѣніе, нѣжно и живописно задуманная „Смерть Прокриды", въ національной галлереѣ, и „Похищеніе Гиласа нимфами", въ собраніи Бенсона въ Лондонѣ. Полныя силы позднія произведенія его кисти — мужскіе портреты музея въ Гаагѣ. Явственно влекомый часто въ разныя стороны, Піеро ди-Козимо, въ концѣ концовъ, всегда остается самимъ собой.

Наконецъ, главнымъ ученикомъ Алессо Бальдовинетти былъ великій Доменико ди-Томмазо-Бигорди, прозванный Гирландайо (1449—94 гг.), въ концѣ вѣка, какъ Мазаччіо въ его началѣ, овладѣвшій флорентійскимъ монументальнымъ искусствомъ своей большой творческой силой. Гирландайо вовсе не смѣлый новаторъ, не художникъ перехода къ новому времени, но и не заимствующій чужую манеру, маньеристъ. Со спокойнымъ достоинствомъ и увѣреннымъ мастерствомъ онъ объединяетъ цѣли и умѣніе своего вѣка въ области религіозно-исторической и религіозно-легендарной живописи. Его станковыя картины, между которыми выше всѣхъ стоятъ его большія изображенія Поклоненія волхвовъ или пастырей 1485, 1487 и 1488 гг. въ академіи, въ Уффиціяхъ и въ церкви воспитательнаго дома во Флоренціи, своимъ уравновѣшеннымъ совершенствомъ навѣваютъ скуку. Только въ своихъ фрескахъ онъ даетъ всего себя, только во фрескахъ можно прослѣдить все его развитіе. Какъ неразвернувшіяся почки, необыкновенно жизненными юношескими произведеніями его кисти являются картины изъ жизни св. Фины (1475 г.) въ приходской церкви въ С.-Джиминьяно. Изъ раннихъ фресокъ во Флоренціи (1480 г.), возвышенная Тайная Вечеря въ Оньисанти особенно показываетъ его дальнѣйшее развитіе. Фреска въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ (1481 г.), призваніе апостоловъ Петра и Андрея, является одной изъ самыхъ классическихъ картинъ. Главными произведеніями Доменико все-таки являются и

http://lucl.kiev.ua/

остаются два большихъ ряда фресокъ въ капеллѣ Сассетти въ С. Тринита (1485 г.) и въ хорѣ С. Марія Новелла (1490 г.) во Флоренціи. Здѣсь онъ написалъ на потолкѣ четырехъ сивиллъ, а на стѣнахъ очень большія, но, къ сожалѣнію, не совсѣмъ хорошо сохранившіяся картины изъ жизни св. Франциска съ многочисленными флорентійскими портретными фигурами (см. рис. ниже), объясненными Варбургомъ. Затѣмъ, на каждой изъ стѣнъ онъ размѣстилъ по шести ши-

Погребеніе св. Франциска. Фреска Доменико Гирляндайо въ капеллѣ Сассетти во Флоренціи. По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

рокихъ прямоугольныхъ картинъ и по большой картинѣ въ стрѣльчатой аркѣ: на стѣнѣ слѣва жизнь Маріи, въ томъ числѣ прелестная, уютная по домашнему сцена Рождества Богородицы, а на стѣнѣ справа величественный, точно также богатый портретами рядъ картинъ изъ жизни Іоанна Крестителя, между ними въ самомъ началѣ Ангелъ передъ Захаріей во храмѣ, изображеніе церемоніи, происходящей въ пышной галлереѣ храма, заставляющее предчувствовать композицію „Аѳинской школы“ Рафаэля.

Ученики Гирландайо, Бастіано Майнарди (ум. въ 1513 г.) и Франкъ Граначчи (съ 1469 г. до 1543 г.), относительно которыхъ мы не можемъ входить здѣсь въ подробности, приводятъ уже къ XVI-му столѣтію. Примыкая къ Бальдовинетти и продолжая его техническіе опыты

съ олифовыми красками, образовались, затѣмъ, художники, въ то же время золотыхъ дѣлъ мастера и скульпторы (ср. стр. 746), представители родовъ Поллайюоло и Верроккіо (ср. стр. 747), которыхъ мы уже знаемъ. Изъ Поллайюоло, Антоніо (съ 1429 г. до 1498 г.), старшій и болѣе значительный, работалъ главнымъ образомъ, какъ скульпторъ; Піеро (1443—96 гг.), какъ живописецъ болѣе плодовитый, чѣмъ тотъ, работалъ, повидимому, обыкновенно по рисункамъ и проэктамъ своего брата. Антоніо былъ собственно художникъ, а Піеро техникъ живописи. Формы у обоихъ сухія, твердыя, мускулистыя, но Піеро въ то же время болѣе слабъ въ рисункѣ и болѣе знаетъ краски. Антоніо Поллайюоло играетъ прежде всего нѣкоторую роль въ исторіи гравюры на мѣди. Изъ двухъ большихъ гравюръ, съ отличнымъ знаніемъ формъ и ракурсовъ изображающихъ побоища голыхъ мужчинъ, одна носитъ полное обозначеніе имени мастера (см. рис. на этой стр.), и мы не видимъ никакихъ основаній сомнѣваться въ томъ, что Антоніо самъ награвировалъ эти листы, разъ онъ былъ ювелиромъ. Изъ станковыхъ картинъ, которыя новыя изслѣдованія согласны приписать Антоніо, мы назовемъ привлекательныя картины „Св. Севастіана“ и „Аполлона и Дафну“ въ лондонской національной галлереѣ и двѣ небольшія картины въ Уффиціяхъ, изображающія подвиги Геракла, съ превосходными пейзажами. Въ качествѣ произведенія Піеро удостовѣрено лишенное типичности и безсодержательное „Вѣнчаніе Богоматери“ 1483 г. въ приходской церкви С.-Джиминьяно. Въ качествѣ ихъ совмѣстныхъ работъ можно отмѣтить, напримѣръ, „Благовѣщеніе“ берлинской галлереи, „Умъ“ и „Милосердіе“ („Caritas“) и алтарь съ выразительными фигурами свв. Іакова, Викентія и Евстахія въ Уффиціяхъ.

Побоище голыхъ мущинъ. Гравюра на мѣди Антоніо Поллайюоло. По оригиналу второго параллельнаго собранія въ Дрезденѣ.

Талантливѣе и утонченнѣе Поллайюоло былъ Андреа дель-Верроккіо (съ 1435 г. до 1488 г.), оказавшій болѣе сильное вліяніе, чѣмъ они. Его личное значеніе основывается главнымъ образомъ на его прекрасныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ (ср. стр. 747). Но какъ живо-

писца искусство чтитъ его главнымъ образомъ потому, что онъ былъ учителемъ великаго Леонардо. Относительно приписываемыхъ ему картинъ господствуютъ до сихъ поръ существенныя разногласія. Извѣстное „Крещеніе“ въ академіи во Флоренціи (см. рис. ниже), конечно, представляетъ рѣзкое, но поэтичное произведеніе его кисти; безспорно, окончаніе, именно, этой картины онъ предоставилъ своему великому ученику Леонардо да-Винчи. Болѣе увѣренная и въ то же время болѣе нѣжная рука послѣдняго, его болѣе сильная и въ то же время болѣе мягкая душа сказываются не только въ стоящемъ на колѣняхъ ангелѣ, который оборачивается на переднемъ планѣ слѣва, но также въ далекомъ пейзажѣ съ удивительнымъ настроеніемъ, сообщающимъ картинѣ ея главную прелесть. Въ противоположность американскимъ и итальянскимъ изслѣдователямъ, часть

Крещеніе Христово. Картина Андреа Верроккіо въ академіи во Флоренціи По фотогр. Джакомо Броджи во Флоренціи.

нѣмецкихъ изслѣдователей съ полнымъ правомъ видитъ въ Мадоннѣ съ сидящимъ младенцемъ берлинской галлереи картину самого Верроккіо, а въ изящной, сдѣланной металлически рѣзко, но всетаки не жестко, картинѣ „Путешествіе юнаго Товита“, въ Академіи во Флоренціи, — произведеніе, которое Верроккіо поручилъ исполнить своему ученику Боттичини; въ полномъ же душевной прелести, хотя и рѣзко моделлированномъ портретѣ молодой женщины (ср. стр. 778), въ галлереѣ князя Лихтенштейна въ Вѣнѣ, который итальянскіе и американскіе изслѣдователи отъ Морелли до Беренсона считали собственноручной портретной работой Верроккіо — юношескую работу самого

Леонардо. Намъ, впрочемъ, представляется болѣе вѣроятнымъ, что этотъ портретъ написалъ Верроккіо, или какой-нибудь другой изъ его учениковъ, но не Леонардо.

Работы мастерской, исполненныя учениками Верроккіо, трудно различать между собою. На ряду съ Лоренцо ди-Креди и Леонардо да-Винчи у новѣйшихъ изслѣдователей выступаетъ на первый планъ Джованни ди-Доменико Боттичини, которому Маковскій приписываетъ исполненіе не только упомянутаго уже „Товита", но также рядъ приписываемыхъ Верроккіо Мадоннъ въ Берлинѣ, Лондонѣ, Франкфуртѣ и Будапештѣ. Болѣе извѣстенъ Лоренцо ди-Креди (1459—1537 гг.), къ раннимъ картинамъ котораго, находящимся еще подъ очевиднымъ вліяніемъ Верроккіо, мы, какъ раньше, такъ и теперь, причисляемъ симпатичную Мадонну въ комнатѣ, дрезденской галлереи, и, судя по имѣющимся указаніямь, заказанную Верроккіо въ 1475 г. Мадонну на тронѣ между св. Зиновіемъ и Іоанномъ Крестителемъ, въ соборѣ въ Пистойѣ. Впослѣдствіи Лоренцо, не примкнувшій въ первой трети XVI-го вѣка къ новому направленію своихъ великихъ современниковъ, сдѣлался плодовитымъ, но отсталымъ маньеристомъ, который изъ индивидуальнаго искусства XV-го вѣка усвоилъ себѣ бездушный трафаретный типъ. Уже въ его большомъ Поклоненіи пастырей, въ Академіи во Флоренціи, видны всѣ его слабыя стороны, которыя въ его утонченно написанной Мадоннѣ галлереи Боргезе въ Римѣ соединяются, по крайней мѣрѣ, съ яркой прелестью.

Портретъ молодой женщины. Картина Андреа Верроккіо или его мастерской въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Могучій старшій товарищъ Креди по ученію, Леонардо да-Винчи (1452—1519 гг.), именно, какъ живописецъ, соединялъ въ себѣ съ замѣчательнымъ совершенствомъ всѣ знанія и цѣли XV-го вѣка, и этимъ побѣдоносно уравнялъ пути грядущему поколѣнію могучей эпохи XVI-го столѣтія. Здѣсь мы только бросимъ бѣглый взглядъ на картины его ранняго флорентійскаго періода. Въ качествѣ этапныхъ пунктовъ намъ слѣдуетъ запомнить, что уже въ 1465 г. Леонардо поступилъ въ мастерскую Верроккіо, въ 1472 г. значится уже въ качествѣ самостоятельнаго мастера въ спискѣ флорентійскаго цеха, а въ 1481, или въ 1482 гг. переселился въ Миланъ. Въ качествѣ достовѣрной картины его ранняго флорентійскаго времени мы можемъ разсматривать коричневый подмалевокъ оставшагося незаконченнымъ Поклоненія волхвовъ въ Уффиціяхъ, заказаннаго ему въ 1480 г. монахами монастыря Скопето

около Флоренціи: въ этой композиціи чувствуется новый ритмъ построенія, здѣсь такое распредѣленіе свѣта и тѣни, которое осуществляетъ давно назрѣвшія задачи. Его подмалевокъ взятаго въ смѣломъ раккурсѣ св. Іеронима въ ватиканской галлереѣ въ Римѣ принадлежитъ уже вполнѣ этому періоду. Законченныя картины, одной частью изслѣдователей относимыя къ раннему періоду Леонардо, другой частью почти совершенно не признаются за его произведенія. Изъ двухъ поэтичныхъ Благовѣщеній, въ Уффиціяхъ (№ 1288) и въ Луврѣ (№ 1265), гармоничнымъ тономъ, тонкостью рисунка и задушевностью экспрессіи дѣйствительно превосходящихъ прочія картины школы Верроккіо, при свѣтѣ новѣйшихъ изслѣдованій только Луврская картина представляется собственноручной работой ранняго періода Леонардо. Во всякомъ случаѣ его новый пріемъ видѣть и передавать предметы уже рано подѣйствовалъ на такихъ мастеровъ, какъ Боттичелли и Піеро ди-Козимо. Но его міровое вліяніе началось только въ миланской школѣ, въ которой мы его снова найдемъ.

Сіена, городъ Мадонны, св. Екатерины (ум. въ 1380 г.) и св. Бернардина (ум. въ 1444 г.), въ первой половинѣ XV-го столѣтія какъ-будто чудомъ произвела новаго выходящаго изъ ряда вонъ скульптора Якопо делла-Кверчія (ср. стр. 728). Сіенскіе живописцы, современники св. Бернардина, какъ, напримѣръ, Піетро ди-Джованни (1416—49 гг.), Сано ди-Піетро (1406—81 гг.) и Стефано ди-Джованни, прозванный Сассетта (ум. около 1450 г.), вдохновляемые все время религіозной мечтательностью, не отваживались сходить съ путей ихъ великихъ предшественниковъ; разносторонніе сіенскіе мастера второй половины XV-го столѣтія, изъ которыхъ мы познакомились уже (ср. стр. 731) съ Лоренцо Веккіетта (ок. 1412—80) и Франческо ди-Джорджо (приблизительно 1439—1502 гг.), къ которымъ примыкаетъ Нероччіо ди Бартоломмео (1447—1500 гг.), обнаруживаютъ несамостоятельность своей художественной природы уже въ томъ, что въ своей живописи они все еще не могутъ отдѣлаться отъ старыхъ типовъ и композицій. Въ предѣлахъ стараго типа съ удлиненной линіей носа наиболѣе жизненными представляются еще Мадонны Маттео ди-Джованни (1420—95 гг.), довольно значительное число которыхъ было собрано на сіенской выставкѣ 1904 г.; но лишь его послѣдователь Гвидоччіо Коццарелли (1450—1526 гг.), судя по его Крещенію изъ Комуне ди-Сипалунга, въ пониманіи формъ тѣла стремился постичь одновременно и кваттроченто, и чинквеченто. Быть можетъ, правъ Коррадо Риччи, говоря что сіенцевъ XV-го столѣтія нельзя обвинять въ движеніи назадъ. Но застой, именно, въ исторіи искусства приводитъ почти къ тѣмъ же послѣдствіямъ, что и поворотъ назадъ.

Часть искренняго религіознаго настроенія своихъ художественныхъ произведеній Сіена передала въ XV-мъ столѣтіи умбрійской живо-

http://lucl.kiev.ua/

писи, которая, впрочемъ, съ другой стороны не замыкалась и передъ поразительной жизненной правдивостью флорентійскихъ мастеровъ. Оба направленія идутъ въ Умбріи рядомъ, а кое-гдѣ и сливаются; наконецъ, искусство этой гористой страны съ красивыми видами, съ серебристо-зелеными оливковыми рощами обнаруживаетъ свой особый обликъ, обаяніе котораго чувствовалось весьма далеко.

Изъ южно-умбрійскихъ мастеровъ, у которыхъ преобладало сіенское вліяніе, мы назовемъ здѣсь только Оттавіано Нелли изъ Губбіо (ум. въ 1444 г.). Самый значительный мастеръ переходнаго времени этой школы, Джентиле да-Фабріано (1370—1428 гг.), въ бытность свою ученикомъ Аллегретто Нуци изъ Фабріано (ср. стр. 500), развивался, конечно, въ мѣстныхъ условіяхъ, но онъ писалъ и во дворцѣ Дожей въ Венеціи, и въ Латеранѣ въ Римѣ, въ Брешіи и во Флоренціи, въ Орвіето и въ Сіенѣ, и, такимъ образомъ, сталъ на ряду съ Мазолино, однимъ изъ итальянскихъ мастеровъ переходного времени, оказавшихъ наиболѣе сильное вліяніе. Для того, чтобы съ нимъ ознакомиться, достаточно подписанной имъ Мадонны на золотомъ фонѣ со святыми въ берлинскомъ музеѣ, створки которой находятся въ Уффиціяхъ во Флоренціи, и знаменитаго Поклоненія волхвовъ 1423 г. въ Академіи во Флоренціи, отъ котораго въ Луврѣ въ Парижѣ имѣется163 пределла. Пейзажъ Поклоненія волхвовъ, въ которомъ мы видимъ, какъ издалека тянется шествіе, построенъ еще безъ знанія перспективы. Фигуры, въ необозримомъ множествѣ толпящіяся на картинѣ, еще не совсѣмъ твердо стоятъ на ногахъ. Пышныя одежды и околичности еще богато украшены настоящимъ, отчасти накладнымъ золотомъ, но лица, какъ они еще ни архаичны, начинаютъ все-таки округляться, а кое гдѣ и сокращаться; типы сами по себѣ чистые и благородные; выраженія различныхъ лицъ обнаруживаютъ уже различныя степени небесной радости. Картина полна праздничнаго великолѣпія и чистаго счастья,

Въ Фолиньо въ лицѣ Николлѐ да-Фолиньо (1430—1502 гг.), которому Вазари, повидимому, ошибочно, далъ имя Алунно, появляется впервые плодовитый мастеръ съ хорошей техникой, съ серьезными художественными стремленіями, радостнымъ чувствомъ прекраснаго и мечтательной натурой. Его религіозныя картины, сохранившіяся въ большомъ количествѣ, по своей манерѣ письма скорѣе сіенскія, а по реалистическому языку формъ скорѣе флорентійскія, обнаруживаютъ иногда склонность къ преувеличеніямъ маньериста, съ которыми все-таки всегда соединяется стремленіе къ выраженію пламенной вѣры. Большая алтарная доска въ ватиканской галлереѣ и большое Благовѣщеніе, въ галлереѣ въ Перуджіи (то и другое 1466 г.), показываютъ его уже на вершинѣ его развитія; его настоящее мастерское произведеніе, огромный алтарь съ Рождествомъ Христовымъ въ С.-Николлѐ въ Фолиньо, возникъ, однако, только въ 1492 г.

Первый великій мастеръ Умбріи, вполнѣ проникшійся флорентій-

http://luck.kiev.ua/

скимъ духомъ, это Піеро делла-Франческа, или дельи-Франчески (приблизительно 1420—92 гг.) изъ Борго ди-Санъ-Сеполькро. Своему учителю Доменико Венеціано во Флоренціи онъ былъ обязанъ чувствомъ сильно выраженной тѣлесности и свѣтлыми красками, а широкимъ флорентійскимъ художественнымъ кругамъ — знаніемъ перспективы, которой онъ въ старости посвятилъ небольшую книгу, пользовавшуюся большой извѣстностью (ср. стр. 751—2). По вѣрности перспективы и ясности онъ дѣйствительно не былъ превзойденъ ни однимъ изъ художниковъ ренессанса. Его умно разработанныя, со смѣлыми ракурсами фигуры кажутся иногда точно обвѣянными современнымъ „пленэромъ". Онъ одинъ изъ первыхъ сталъ пользоваться живописью прежде всего, какъ искусствомъ пространства. Къ болѣе раннимъ его произведеніямъ относится пластически рѣзкая и все-таки пронизанная свѣтомъ фреска съ изображеніемъ молящагося на колѣняхъ передъ своимъ патрономъ-святымъ Сигисмондо Малатеста (1451 г.), въ церкви С.-Франческо въ Римини. Вскорѣ послѣ 1460 г. возникли два изумительныхъ портрета масляными красками въ Уффиціяхъ (№ 1300), изображающіе герцога Урбинскаго Федериго и его молодую жену Баттисту Сфорца на фонѣ синяго неба и далекаго пейзажа съ обширнымъ горизонтомъ; приблизительно тогда же возникло, должно быть, его поэтичное „Рождество Христово" въ лондонской національной галлереѣ, картина, въ которой неподвижность композиціи превращается въ стильное величіе. Затѣмъ слѣдуютъ (1466 г.) мощныя, поражающія своей жизненной правдой, но, къ сожалѣнію, сильно разрушенныя фрески съ легендами о св. Крестѣ въ хорѣ церкви св. Франциска въ Ареццо. На значеніе картины явленія ангела въ палаткѣ спящаго Константина для исторіи развитія изображеній ночи съ эффектами освѣщенія, указалъ еще Якобъ Буркгардъ. Какой земной представляется битва Гераклія по своей поразительной близости къ природѣ! Какимъ неземнымъ, при всей своей осязаемости, является видѣніе императора Константина! — Позднихъ станковыхъ картинъ мастера, приведенныхъ въ связь Виттингомъ, мы здѣсь не имѣемъ возможности перечислять. Что Піеро делла-Франческа долженъ былъ поражать и увлекать своихъ современниковъ, понятно само собой.

Ученикомъ Піеро, какъ полагаетъ и Шмарсовъ, основательно считается Мелоццо да-Форлй (отъ 1438 до 1494 г.), также большой мастеръ своего искусства въ полномъ смыслѣ слова, также вполнѣ хозяинъ въ области перспективы, но въ то же время онъ идетъ по такимъ тропамъ, которыя отъ правды незамѣтно приводятъ къ красотѣ. Римъ, Урбино, Лорето, наконецъ, Форлй были мѣстами его дѣятельности. Къ сожалѣнію, лишь немногое сохранилось отъ великолѣпія его большихъ римскихъ фресокъ, остатки которыхъ въ С.-Марко, С.-Марія сопра-Минерва и въ возобновленныхъ впослѣдствіи Рафаэлемъ „станцахъ" Ватикана — мы здѣсь разсматривать не можемъ. Сохранилась отдѣльно,

въ ватиканской галлереѣ, его большая портретная группа (1476—77 гг.), изображающая папу Сикста IV-го и его пять родственниковъ съ фигурами въ ростъ (см. рис. на этой стр.). Эта картина, обставленная великолѣпной залой въ стилѣ ренессанса, уходящей въ перспективную даль, каждой отдѣльной фигурой, написанной почти пластически рельефно, празднично свѣтлая, вслѣдствіе аккорда краснаго, бѣлаго и темнозеленаго цвѣтовъ, принадлежитъ къ крупнѣйшимъ произведеніямъ итальянскаго ранняго возрожденія. Но еще болѣе значительное дѣйствіе должна была оказать его фреска (въ 1480—1481 гг.), украсившая нишу хора церкви свв. Апостоловъ въ Римѣ: въ полукуполѣ Вознесеніе Господне съ красивымъ хороводомъ небеснопрекрасныхъ, одѣтыхъ въ длинныя одежды ангельскаго вида юношей, написанныхъ въ раккурсѣ съ разсчетомъ на взглядъ снизу церкви, между которыми находятся двѣнадцать апостоловъ и Марія. Фрагменты этого произведенія, совершеннаго по правдѣ и красотѣ, сохраняются въ Квириналѣ и въ ризницѣ собора св. Петра (см. рис. на стр. 783). Въ Лорето въ куполѣ сокровищницы собора (1478 г.) сохранился расписной потолокъ, черезъ отверстія котораго смотрятъ внизъ прелестные ангелы, между тѣмъ какъ на его карнизѣ сидятъ восемь, взятыхъ въ смѣломъ раккурсѣ фигуръ пророковъ. Въ Урбино, гдѣ Мелоццо встрѣтился съ Юстусомъ изъ Гента (ср. стр. 565), призваннаго герцогомъ Федериго, чтобы посвятить его художниковъ въ секреты живописи масляными красками, онъ написалъ (въ 1474 г.) въ одной изъ комнатъ библіотеки семь композицій занятій искусствами, съ

Папа Сикстъ IV со своими родными. Картина Мелоццо да-Форли въ ватиканской галлереѣ въ Римѣ. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

символическими женскими фигурами, у ногъ которыхъ стоятъ на колѣняхъ ихъ почитатели. Изъ этихъ исполненныхъ силы масляныхъ картинъ „Музыка“ и „Астрономія“ находятся въ музеѣ въ Берлинѣ, а двѣ другія въ національной галлереѣ въ Лондонѣ. Хотя Мелоццо путь указалъ сѣверно-итальянскій новаторъ Мантенья (ср. стр. 565) своими величественными, свойственными лишь ему самостоятельными портретными группами и купольной росписью, разсчитанной на зрителя, стоящаго внизу, но заслугой Мелоццо все же остается то, что онъ перенесъ эти нововведенія въ среднюю Италію и здѣсь самостоятельно ихъ усовершенствовалъ. Наиболѣе интимнымъ въ Мелоццо является его умбрійская душа, которую онъ вдохнулъ въ свои созданія. Изъ его учениковъ Марко Пальмеццано изъ Форли (съ 1456 г. до времени послѣ 1537 г.) достаточно слабъ, а отецъ Рафаэля, Джованни Санти изъ Урбино (ум. въ 1494 г.), называющій въ своей стихотворной хроникѣ Мелоццо „столь дорогимъ мнѣ“, какъ ни тѣсно примыкаетъ къ нему въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, все же идетъ по другимъ путямъ. Лучшая фреска Джованни Санти въ С.-Доменико въ Кальи, по описанію Шмарсова — „замѣчательно вѣрно, какъ свойственно какому-либо реалисту“, изображаетъ „впереди открытую комнату“, съ Маріей и святыми, а позади, на болѣе высокомъ мѣстѣ — „Воскресеніе Христово“. Изъ его запрестольныхъ образовъ роскошная и по распланировкѣ въ пространствѣ необыкновенно ясная „Святая бесѣда“ 1489 г., въ уединенномъ монастырѣ Монтефіорентино, и привлекательное „Посѣщеніе Богородицею св. Елизаветы“, въ С.-Марія-нуова въ Фано, показываютъ мастера съ лучшей стороны. Вліяніе этого художника-поэта на его сына, Рафаэля, несправедливо недооцѣниваютъ.

Ангелъ. Фрагментъ фрески Мелоццо да-Форли въ ризницѣ церкви св. Петра въ Римѣ. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Третій великій мастеръ флорентійскаго направленія умбрійской живописи, Лука Синьорелли изъ Кортоны (1450—1523 гг.), былъ ученикомъ Піеро делла-Франческа, подпавшимъ также подъ вліяніе Мелоццо. Прежде всего это была также одна изъ выдающихся личностей, самобытный великій художникъ. Новаторомъ онъ былъ прежде всего своимъ отношеніемъ къ обнаженному тѣлу. Красотѣ обнаженнаго человѣческаго тѣла служили многіе мастера возрожденія. Во Флоренціи послѣ Мазаччіо, Боттичелли и Піеро ди-Козимо снова завоевали ее для живописи. Но ни у кого изъ этихъ мастеровъ радость въ передачѣ нагого тѣла и его движеній не выступаетъ такъ ярко, какъ у Синьорелли, который иногда, подобно Микель-Анджело, помѣщалъ голыхъ людей

вмѣсто деревьевъ на заднемъ планѣ какой-нибудь Мадонны (Флоренція, Уффиціи), или портрета (берлинскій музей). Нагое тѣло изъ-подъ его кисти выходило еще неловко и угловато, но теплый тонъ, который онъ ему придавалъ, сглаживалъ многія неровности. Вполнѣ примкнуть къ новому великому искусству XVI-го вѣка, значительную часть котораго онъ прожилъ, ему удалось такъ же мало, какъ и Филиппино Липпи (ср. стр. 772).

Раннія фрески Синьорелли, какъ, напримѣръ, фреска Сикстинской капеллы въ Римѣ, съ изображеніемъ смерти Моисея (1482—83 гг.), а также нѣкоторыя изъ его раннихъ станковыхъ картинъ, какъ, напримѣръ, „Святая бесѣда" съ ангеломъ, играющимъ на лютнѣ (1484 г.) въ соборѣ въ Перуджіи, Рождество Богородицы въ Луврѣ, въ Парижѣ и Бичеваніе Христа въ Брерѣ, принадлежатъ къ самымъ свѣжимъ и чистымъ созданіямъ его кисти. Замѣчательны голые палачи въ „Бичеваніи".

Станковыя картины средней и поздней эпохи Синьорелли показываютъ, что изъ каждаго урока онъ умѣлъ извлечь новыя, особенныя стороны. Торжественное и величественное впечатлѣніе производитъ Тайная Вечеря (1512 г.) въ соборѣ въ Кортонѣ, въ которой Спаситель, какъ въ картинѣ Юстуса изъ Гента (ср. стр. 565—6) въ Урбино, проходитъ посреди юношей. Поразительное мученіе св. Севастіана въ пинакотекѣ Читта ди-Кастелло представляетъ оживленно движущіяся нагія и полунагія фигуры на фонѣ высокаго, вдумчиво распланированнаго городского пейзажа. Но съ особенными свойствами выступаетъ обнаженное тѣло въ его языческомъ „Панѣ" берлинскаго музея.

Наиболѣе знаменитыми серіями фресокъ зрѣлаго періода Синьорелли являются патетическія изображенія изъ жизни св. Бенедикта въ клуатрѣ въ Монте Оливето-маджоре (1497—98 гг.), на которыя здѣсь можно только указать, и мощныя картины „послѣднихъ дней" въ соборѣ г. Орвіето (1499—1505 гг.). Здѣсь онъ прежде всего закончилъ начатыя фра-Анджелико (ср. стр. 759) картины парусныхъ отрѣзковъ потолка (распалубковъ) капеллы Мадонны Санъ-Бриціо. Главныя же его картины украшаютъ стѣны этой капеллы. Ея богато украшенный цоколь, чудо декоративнаго искусства ренессанса, украшенъ портретами поэтовъ въ четыреугольныхъ рамахъ и небольшими аллегорическими и миѳологическими картинами въ круглыхъ рамахъ. Восемь главныхъ большихъ картинъ по описанію Роберта Фишера представляютъ: 1) владычество и паденіе Антихриста, 2) землетрясеніе, начинающее свѣтопреставленіе, 3) огненную колесницу, 4) воскресеніе плоти (см. рис. 785), 5) паденіе осужденныхъ, 6) адъ, 7) вознесеніе блаженныхъ, 8) привѣтствіе и вѣнчаніе избранныхъ въ раю. Въ этихъ картинахъ Синьорелли неистощимъ въ изображеніи голыхъ людей во всѣхъ мыслимыхъ положеніяхъ и движеніяхъ. Жесты страха и ужаса не менѣе энергичны, чѣмъ движенія, выражающія восторгъ и блаженство. Восходящее солн-

http://luci.kiev.ua/

це золотого вѣка искусства бросаетъ впередъ свои лучи. Микель-Анджело уже на порогѣ.

Въ Перуджіи параллельное движеніе было представлено менѣе значительными художниками. Бенедетто Бонфильи (приблизительно 1420—96 гг.), заваленный работой мастеръ, призванный Николаемъ V вмѣстѣ съ фра-Анджелико и Беноццо Гоццоли въ Римъ, расписывалъ хоругви, алтари и стѣны; все это можно лучше всего изучить въ са-

Воскресеніе плоти. Фреска Луки Синьорелли въ соборѣ Орвіетто. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

мой Перуджіи. Какъ онъ постепенно переходилъ отъ сіенскаго художественнаго языка къ флорентійскому, отъ готическаго къ языку возрожденія, показалъ Вальтеръ Бомбэ. Преемникъ Бонфильи, ученикъ Алунно (ср. стр. 780), Фіоренцо ди-Лоренцо (упоминается въ 1463—1521 гг.), благодаря приписаннымъ ему многочисленнымъ картинамъ разныхъ родовъ, въ чемъ мы согласны съ Дж. Ч. Грагамомъ, сталъ загадочнымъ художникомъ. Но съ тѣхъ поръ Зигфридъ Веберъ проницательнымъ взоромъ перебралъ и отдѣлилъ то, что ему принадлежитъ. Документально удостовѣренъ алтарь 1472 г., часть котораго составляла Мадонна на золотомъ фонѣ со святыми въ нишахъ въ пинакотекѣ Пе-

руджіи. Но подписью удостовѣрена здѣсь только его картина съ нишами во вкусѣ ренессанса 1487 г., представляющая вверху въ полукругѣ все еще на золотомъ фонѣ Марію между двумя одѣтыми въ длинныя одежды молящимися ангелами, а внизу по обѣимъ сторонамъ дверей табернакула апостоловъ Петра и Павла. Фіоренцо, съ его отличительными признаками, каковы заостренныя, какъ у фавновъ, уши его фигуръ, вышелъ, очевидно, изъ флорентійскаго искусства того времени, но, въ концѣ концовъ все-таки вернулся къ умбрійскому теченію. Его позднѣйшее и лучшее произведеніе, Поклоненіе волхвовъ въ названномъ собраніи, нѣкоторыми знатоками признается за юношескую работу Перуджино.

Пієтро Ванучч и изъ Читта делла-Піеве, прозванный Пієтро Перуджино (1446—1524 гг.), во время пребыванія Піеро делла-Франческа въ Перуджіи былъ тамъ, повидимому, его ученикомъ, а затѣмъ учился вмѣстѣ съ Леонардо да-Винчи въ мастерской Верроккіо во Флоренціи. Работая попеременно во Флоренціи, Римѣ и Перуджіи, онъ только къ концу своей жизни основался въ томъ городѣ, имя котораго онъ носитъ. По своимъ познаніямъ въ области перспективы, декоративной обстановки въ стилѣ возрожденія и по приготовленію красокъ на маслахъ и лакахъ онъ флорентинецъ, въ остальномъ же онъ развилъ, на основаніи своего умбрійскаго „я“, какъ разъ всѣ тѣ особенности, которыя мы называемъ умбрійскими въ противоположность флорентійскимъ. Онъ любилъ упрощать изображаемыя дѣйствія, а фигуры насколько возможно уединять. Онъ любилъ изображаемыя имъ событія помѣщать на фонѣ далекихъ тихихъ долинъ своей родины съ тонкими, покрытыми нѣжной листвой деревьями. Онъ предпочиталъ строгія благородныя фигуры съ тонко очерченными овальными лицами, у которыхъ носъ, губы и брови не выдаются своевольно впередъ. Онъ старательно добивался спокойнаго, чистаго рисунка и проникнутаго однимъ настроеніемъ, оживленнаго нѣжной свѣтотѣнью колорита. При всемъ томъ, сущность его художественныхъ переживаній лежала въ религіозномъ рвеніи, которое онъ умѣлъ придавать священнымъ дѣйствіямъ, въ тихой мечтательной набожности, которую онъ умѣлъ вдохнуть въ отдѣльныя фигуры. Но своей посмертной славѣ онъ повредилъ тѣмъ, что въ позднѣйшемъ періодѣ своей жизни, поддавшись искушенію многочисленныхъ заказовъ, опустился до незначительныхъ и даже слабыхъ повтореній своихъ прежнихъ вдохновеній и открытій и до ремесленнаго повторенія обратившихся въ шаблоны образцовъ.

Его развитіе въ юности наглядно очертилъ Бруссолль, которому, однако, мы не всегда можемъ слѣдовать. Его наиболѣе раннія фрески (1480—82 гг.) сохранились на продольныхъ стѣнахъ Сикстинской капеллы въ Римѣ. Двѣ картины, странствованіе молодого Моисея и Крещеніе, онъ написалъ въ сотрудничествѣ съ Пинтуриккіо (ср. стр. 788); послѣдній, повидимому, выполнилъ большую часть работы въ обѣихъ этихъ картинахъ. Но наиболѣе значительная картина всей серіи, пе-

редача ключей ап. Петру, является наиболѣе типичнымъ произведеніемъ Перуджино (см. рис. на этой стр.). Тончайшимъ образомъ разсчитанная на симметрію композиція, поставленная въ ритмическія отношенія къ храму средняго плана и возвышенно благородные характеры находятъ себѣ отзвукъ во многихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ живописи и въ созданіяхъ Рафаэля. „Какъ будто“, говоритъ Штейнманнъ, „Перуджино охватилъ въ этомъ твореніи идеалы своей юности и непобѣдимую силу среднихъ лѣтъ, погрузилъ сюда и схоронилъ“. Но его главная фреска во Флоренціи, большое, обрамленное тремя расписными полуциркульными ар-

Передача ключей ап. Петру. Стѣнная живопись Перуджино въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

ками, Распятіе въ С.-Марія Маддалена де’-Пацци (1493—96 гг.), какъ ни разбросана композиція, все-таки отличается высокимъ внутреннимъ и жизненнымъ исполненіемъ. Его знаменитыя фрески въ двухъ залахъ палаты мѣнялъ, „Cambio“, въ Перуджіи (1499 г.) обнаруживаютъ уже шагъ назадъ. Восхитительны живописныя украшенія, но разставленныя по-одиночкѣ большія безкровныя фигуры пророковъ, законодателей и античныхъ героевъ кажутся слащавыми и вымученными.

Многочисленныя станковыя картины Перуджино обнаруживаютъ тотъ же ходъ развитія. Безусловно цѣнны еще его ранняя круглая Мадонна въ Луврѣ, трогательный Плачъ надъ мертвымъ Спасителемъ (1486 г.) въ Академіи во Флоренціи и великолѣпный створчатый алтарь съ Поклоненіемъ Младенцу (1491 г.) въ виллѣ Альбани въ Римѣ. Впечатлѣніе уже большаго однообразія тона и большей преднамѣренности настроенія производятъ его прославленное Положеніе во гробъ 1495 г.

въ палаццо Питти и замѣчательное тонкимъ вечернимъ настроеніемъ своего пейзажа Распятіе 1496 г. въ Академіи во Флоренціи. Всѣ слабыя стороны послѣдняго періода мастера выступаютъ въ его алтаряхъ въ церквахъ Читта делла-Піеве и въ пинакотекѣ въ Перуджіи. Только его тонко прочувствованные далекіе пейзажи, на которые разсчитаны его композиціи съ тонкими фигурами, примиряютъ насъ съ бѣдностью подобныхъ картинъ.

Въ подробное разсмотрѣніе такихъ умбрійскихъ мастеровъ, какъ Эузебіо ди-Санъ-Джорджо, Тиберіо д'Ассизи и даже Джованни ло-Спанья, которые, не обладая большой самостоятельностью и художественной силой, примыкали еще отчасти къ Фіоренцо ди-Лоренцо (ср. стр. 785), отчасти къ Перуджино, а затѣмъ къ Пинтурриккіо, и, наконецъ, даже къ Рафаэлю, мы здѣсь не можемъ входить. Большинство изъ нихъ работало еще въ разгарѣ XVI-го столѣтія, но все-таки они только эпигоны XV-го столѣтія.

Въ иномъ свѣтѣ представляется Пинтурриккіо, ученикъ и товарищъ Перуджино въ Римѣ. Уже Вазари былъ о немъ отрицательнаго мнѣнія. Наоборотъ, XIX-й вѣкъ снова превознесъ его за декоративность фресокъ; такіе выдающіеся изслѣдователи, какъ Шмарсовъ, Коррадо Риччи и Штейнманнъ, посвятили ему обширныя монографіи. Бернардино ди-Бетти Біаджи, прозванный иль-Пинтурриккіо (1454 или 1455—1513 гг.), родился, повидимому, въ Перуджіи и тамъ обучался у Фіоренцо ди-Лоренцо, а позже подпалъ подъ вліяніе Перуджино, отдѣльные типы людей, деревьевъ и зданій котораго обыкновенно похожи на его типы. Богаче, чѣмъ Перуджино фантазіей и красками, онъ и разсказываетъ легче и живѣе, чѣмъ первый; ему, однако, недостаетъ души, недостаетъ художественной утонченности отдѣльныхъ образовъ; онъ преимущественно декоративный художникъ, но, какъ таковой, во всякомъ случаѣ, самый значительный въ средней Италіи.

При такихъ качествахъ его алтари производятъ на насъ мало впечатлѣнія. Произведеніемъ его ранняго періода (1470—80 гг.) мы можемъ считать вмѣстѣ съ Риччи, напримѣръ, Мадонну въ національной галлереѣ въ Лондонѣ, а созданіемъ его зрѣлыхъ среднихъ лѣтъ (1480—1500 гг.), св. Екатерину съ жертвователемъ въ томъ же собраніи. Къ его поздней эпохѣ (1500—1513 гг.) относятся еще такія сильныя картины, какъ Вѣнчаніе Маріи въ ватиканской галлереѣ.

Изъ отдѣльныхъ портретовъ Пинтурриккіо, прелестный поясной портретъ мальчика въ красномъ костюмѣ съ шапочкой на роскошномъ фонѣ пейзажа, въ дрезденской галлереѣ, показываетъ его съ лучшей стороны, но центръ тяжести его дѣятельности лежитъ все-таки въ его стѣнной и плафонной живописи. Въ обѣихъ картинахъ на продольныхъ стѣнахъ, выполненныхъ имъ подъ руководствомъ Перуджино (1480—82 гг.) въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ (ср. стр. 786), его дарованіе широко и сильно развивается рядомъ съ талантомъ его товарища. Съ большой

http://luck.kiev.ua/

тщательностью, съ разборчивымъ, какъ у эклектика, чувствомъ прекраснаго и свѣжимъ повѣствовательнымъ даромъ онъ написалъ затѣмъ (1483—84 гг.) фрески изъ жизни св. Бернардина въ С. Марія инъ-Арачели въ Римѣ. Въ С. Маріа дель-Пополо въ Римѣ онъ украсилъ позднѣе фресками уже при помощи многихъ учениковъ нѣсколько капеллъ и, наконецъ (въ 1508 г.), также потолокъ хора Вѣнчаніемъ Маріи и Сивиллами, въ обрамленіяхъ которыхъ онъ развернулъ все очарованіе своей орнаментики. Для Александра VI-го онъ выполнилъ въ 1492—94 гг. плафоны и стѣнныя фрески апартаментовъ Борджія въ Ватиканѣ, которыя, скорѣе благодаря своему насыщенному, усиленному позолотой красочному великолѣпію и своимъ богатымъ, но всегда сдѣланнымъ съ большимъ вкусомъ орнаментальнымъ поверхностямъ и обрамленіямъ, чѣмъ своимъ отдѣльнымъ картинамъ изъ жизни Дѣвы Маріи, жизни святыхъ и аллегорій изъ жизни искусства, пользовались полнѣйшимъ преклоненіемъ въ послѣдней четверти XIX-го вѣка. Но самыя значительныя произведенія Пинтурикк╕о изъ времени перваго десятилѣія XVI-го столѣтія находятся въ соборѣ въ Сіенѣ, куда онъ былъ призванъ въ 1502 г. кардиналомъ Пикколомини: внутри и снаружи капеллы св. Іоанна Крестителя (1504 г.) три картины изъ жизни Іоанна Крестителя и великолѣпные портреты жертвователей, Альберто Арингіери и другого, болѣе юнаго родосскаго рыцаря, въ залѣ богослужебныхъ книгъ (Libreria), отдѣлка которой была закончена въ 1507 г.; великолѣпный, раздѣленный на поля потолокъ былъ расписанъ въ новомъ тогда стилѣ „гротеско“ (т. е. въ стилѣ орнаментовъ, открытыхъ въ „гротахъ“, или подземныхъ развалинахъ древняго Рима), а десять большихъ стѣнныхъ картинъ изъ жизни папы Пія II-го (Энея Сильвія Пикколомини; см. рис. на стр. 790) занимательны, какъ новеллы, полны жизни и представляютъ церемоніальныя, изобилующія фигурами и роскошныя по краскамъ картины торжествъ на разработанныхъ архитектурныхъ и пейзажныхъ фонахъ. Подъ руководствомъ Пинтурикк╕о въ Сіенѣ работали различные его ученики. По словамъ Вазари среди нихъ находился никто иной, какъ великій Рафаэль изъ Урбино. Большинство новѣйшихъ изслѣдователей, однако, это основательно оспариваютъ. Слѣдуетъ считать доказаннымъ, что Пинтурикк╕о, имѣвшій обыкновеніе заимствовать отдѣльныя фигуры и мотивы всевозможныхъ мастеровъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ пользовался для своихъ картинъ въ Libreria въ Сіенѣ рисунками молодого урбинца. То, что намъ пришлось уже говорить о Рафаэлѣ, указываетъ на границы, намѣченныя для этого тома. Новый вѣкъ у дверей.

2. Верхне-итальянское искусство XV столѣтія.

А. Верхне-итальянская архитектура XV столѣтія.

Изъ-за Альпъ въ верхнюю Италію все еще проникали по временамъ холодныя сѣверныя вѣянія. Сѣверная поздняя готика еще отваживa-

http://lucl.kiev.ua/

лась, то тамъ, то здѣсь, вступать въ борьбу съ античными формами. Вплоть до 1487 года въ Миланъ приглашались при случаѣ нѣмецкіе и французскіе архитекторы для участія въ сооруженіи собора. Но съ юга,

Коронованіе папы Пія II. Стѣнная живопись Пинтуриккіо въ залѣ книгохранительницы собора въ Сіенѣ. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

въ ворота верхне-итальянскихъ городовъ, уже внятно стучался тосканскій и средне-итальянскій ранній ренессансъ.

Мы уже встрѣтили въ Миланѣ Никколò д'Арецццо, ниже мы увидимъ, какую важную роль играли здѣсь флорентинецъ Филарете и урбинатъ Браманте. Въ верхней Италіи, какъ въ средней и нижней,

не было недостатка въ памятникахъ древне-римскаго зодчества, какъ не было, съ другой стороны, недостатка въ памятникахъ выросшей на мѣстной почвѣ, все еще продолжавшей жить романской каменной архитектуры и разносторонней, богатой декоративными элементами готики, съ которыми уже въ теченіе столѣтій съ успѣхомъ соперничали, въ соотвѣтствіи съ почвой долины По, кирпичное зодчество и глиняная пластика. Неудивительно, что романско-ломбардскія галлереи на колонкахъ, замаскированныя орнаментальными формами ренессанса, попадаются еще на церквахъ XV столѣтія, а романскіе „грифы" (угловые листки) — на аттическихъ базахъ колоннъ ломбардскихъ лоджій и галлерей того же времени. Даже флорентійскимъ архитекторамъ, работавшимъ въ Миланѣ во второй половинѣ XV столѣтія, не удалось еще изгнать готическую стрѣльчатую арку и другія отдѣльныя готическія формы изъ общаго состава украшеній въ духѣ ренессанса, выполняемыхъ большей частью изъ обожженной глины. Изо всѣхъ этихъ взаимодѣйствующихъ вліяній развился въ теченіе XV столѣтія верхне-итальянскій стиль ранняго возрожденія, который, правда, до появленія Браманте, ни разу не достигъ чистоты и изящества тосканскаго ренессанса, но зато обычно превосходитъ его богатствомъ и живописностью орнаментаціи. Изслѣдованія Паравичини, Бельтрами, Малагуцци и Палеотти, а изъ нѣмецкихъ ученыхъ Штрака и особенно А. Г. Мейера, пролили яркій свѣтъ на исторію развитія этого верхне-итальянскаго ренессанса.

Въ Миланѣ средина XV столѣтія составляетъ естественную грань. Послѣдній Висконти умеръ въ 1447 г., не оставивъ послѣ себя потомства мужского пола. Въ 1450 г. „кондотьеръ" Франческо Сфорца былъ облеченъ при ликованіи народа герцогскимъ достоинствомъ. Но уже при второмъ преемникѣ Франческо, Людовикѣ Моро, друзьями и придворными художниками котораго былъ великій Браманте и еще болѣе великій Леонардо да-Винчи, закатилась счастливая звѣзда дома Сфорца. Какъ разъ около 1500 г. Людовикъ попалъ во французскій плѣнъ, въ которомъ и умеръ.

Однимъ изъ первыхъ дѣлъ Франческо Сфорца на пользу искусства было приглашеніе флорентійца Антоніо Аверлино, по прозванію Филарете (около 1400—1469), уже съ 1451 г. занятаго въ Миланѣ постройкой „кастелло". Франческо Сфорца думалъ помощью красивой внѣшности сдѣлать свою твердыню болѣе пріятной для миланцевъ. Къ сожалѣнію, отъ нея, какъ и отъ многихъ другихъ построекъ Филарете въ верхней Италіи (о нихъ писалъ В. фонъ-Эттингенъ), ничего не сохранилось. Изъ дошедшихъ до насъ его сооруженій самое замѣчательное — „большой госпиталь" (Ospedale Maggiore), начатый постройкой въ 1456 году. Первоначальный, выдержанный въ чистомъ стилѣ ренессанса, проэктъ этого монументальнаго зданія, замѣчательнаго ясной пропорціональностью и цѣлесообразностью, опубликованный самимъ Филарете въ его трактатѣ о зодчествѣ, былъ выполненъ лишь въ измѣнен-

http://luc.kiev.ua/

номъ видѣ, представляющемъ компромиссъ съ ломбардской готикой. Это — кирпичная постройка съ каменными колоннами и арками, но съ терракотовыми фризами и обрамленіями и съ роскошнымъ кирпичнымъ карнизомъ чистаго античнаго профиля. Нижній этажъ открывается наружу при посредствѣ галлерей съ полукруглыми арками. Широкая полоса терракотоваго фриза, заполненная богатымъ орнаментомъ въ стилѣ ренессанса, отдѣляетъ нижній этажъ отъ верхняго, все расчлененіе котораго состоитъ изъ стрѣльчатыхъ оконъ, распредѣленныхъ по-готически, но съ прямоугольнымъ обрамленіемъ. Состоящее изъ трехъ полосъ терракотовое обрамленіе этихъ оконъ позволяетъ прослѣдить постепенный переходъ отъ готическихъ формъ къ подражающимъ античнымъ. Легко вооружаться противъ отсутствія чистоты въ этомъ смѣшанномъ стилѣ, отъ котораго миланцы долго не могли отказаться, но не трудно почувствовать его живописную прелесть и декоративность. Въ назначеніи преемникомъ Филарете по постройкѣ госпиталя ломбардца Гвинифорте Солари явно сказалось противодѣйствіе ломбардскихъ архитекторовъ флорентійскому стилю.

Сходную судьбу имѣла постройка миланскаго собора, которую съ 1400 г. до 1448 г. велъ въ старомъ духѣ Филиппо дельи-Органи (да Модена); въ 1452 г. строителемъ собора былъ назначенъ Филарете (вмѣстѣ съ Джованни Солари), но уже въ 1454 г. онъ былъ уволенъ отъ этихъ обязанностей; также и великіе Браманте и Леонардо да-Винчи, несмотря на совѣты, которыхъ отъ нихъ требовали, не получили доступа къ постройкѣ собора, гдѣ теперь дѣло шло главнымъ образомъ лишь о сооруженіи купола, напоминающаго, однако, скорѣе башню средокрестья, чѣмъ настоящій куполъ. Только когда „ломбардскіе скульпторы-архитекторы", Джованни Антоніо Амадео (или Омодео; 1447—1522) и Джованни Джакомо Дольчебуоно (ок. 1440—1506), умѣвшіе еще говорить не только на готическомъ, но и на „античномъ" языкѣ формъ, взяли въ свои руки около 1490 г. руководство постройкой, куполъ и башня съ лѣстницей, съ ихъ богатѣйшей мраморной скульптурной декораціей, были доведены до конца въ формахъ блестящей поздней готики, ровно въ 1500 году.

Переходъ отъ готическаго стиля къ ренессансу воплощаютъ, прежде всего, двѣ большія церковныя постройки окрестностей Милана: Чертоза (Картезіанскій монастырь) Павіи и соборъ въ Комо. Въ противоположность своей готической внутренности (стр. 503), церковь Чертозы получила внѣшность въ формахъ ренессанса, которыя, правда, вначалѣ еще невполнѣ были свободны отъ средневѣковыхъ переживаній. Даже галлереи на колонкахъ романскаго характера, украшающія полукруглыя абсиды хора (табл. 51), въ которыхъ гармонично сочетаются кирпичныя, каменныя и терракотовыя покрытыя зеленой глазурью части, при ближайшемъ разсмотрѣніи представляются образцовыми произведеніями верхне-итальянскаго ранняго ренессанса. Ломбардскій мастеръ Гвини-

http://luckiev.ua/

История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 51. Часть боковой абсиды въ Павійской Чертозѣ.

По Л. Грунеру.

http://kiev.ua

форте Солари, руководившій постройкой съ 1453 г., далъ въ нихъ наиболѣе для себя характерное. Полнаго блеска верхнеитальянскій ранній ренессансъ достигаетъ въ аркадахъ дворовъ (см. рис. на этой стр.), стѣны которыхъ сложены изъ кирпича, въ то время, какъ колонны съ аттическими базами, сохраняющими, какъ и въ колонкахъ хора, романскіе угловые листья (грифы), высѣчены изъ мрамора, а арки, фризы и вся ихъ необыкновенно богатая декорація — лѣпные, изъ обожженной глины. Зна-

Дворъ Чертозы въ Павіи. По фотографіи.

менитая дверь пебольшой галлереи клуатра — мастерское произведеніе орнаментальнаго искусства ранняго ренессанса, равное которому едва ли найдется въ цѣлой Италіи, также есть произведеніе строителя миланскаго собора, Амадео. Всѣ фасады этой эпохи превосходитъ своимъ великолѣпіемъ выполненный въ стилѣ мраморныхъ инкрустацій западный фасадъ Чертозы, сооруженіе котораго (послѣ того, какъ былъ оставленъ первоначальный проэктъ Гвинифорте) было поручено въ 1473 г. братьямъ Христофоро (ум. въ 1482 г.) и Антоніо Мантегацца. Въ 1475 г. къ нимъ присоединился Амадео и оставался приблизительно до конца столѣтія душой постройки. Безчисленное множество отдѣльныхъ небольшихъ изображеній, рельефовъ и статуй, сплошь покрываетъ собой этотъ восхитительный фасадъ. На нижнемъ фризѣ цоколя, украшенномъ многочисленными рельефами на сюжеты изъ древней исторіи, миѳологіи и поэзіи,

воскресаетъ также и содержаніе античнаго искусства. Однако, главный фризъ цоколя, расчлененный посредствомъ ящикообразныхъ рельефовъ съ косыми стѣнками и богатыми задними планами, обращается уже къ священной исторіи и къ легендамъ святыхъ. Выступающіе пилястры и обрамленія четырехъ, раздѣленныхъ богатыми въ стилѣ канделябровъ колоннами оконъ съ прямымъ архитравомъ, украшены множествомъ статуй святыхъ въ нишахъ, головами въ медальонахъ и всевозможными орнаментами. Главный порталъ, въ видѣ римской тріумфальной арки, поддерживаемой съ каждой стороны парой выступающихъ наружу колоннъ, былъ оконченъ только въ 1501 г. Бенедетто да-Бріоско.

Соборъ Комо еще яснѣе отражаетъ различные повороты своей вѣковой исторіи сооруженія (съ 1396 г.). Отъ первоначальнаго зданія, готическая архитектура котораго еще напоминаетъ церковь св. Петронія въ Болоньѣ (стр. 504), сохранились только два переднихъ пролета трехнефнаго продольнаго корпуса. Подъ руководствомъ зодчаго Пьетро да-Бреджіа (1426—56) были отстроены слѣдующіе три пролета продольнаго корпуса, въ новыхъ пропорціяхъ и съ капителями столбовъ, въ аканѳовой листвѣ которыхъ уже рѣзвятся амуры („putti"). Затѣмъ, подъ руководствомъ Флоріо да-Бонта (съ 1460 до 1463 г.) и Лукино да-Милано (1463—1486 гг.) былъ сооруженъ мраморный главный фасадъ, въ характерномъ для ломбардской архитектуры смѣшанномъ стилѣ, въ составъ котораго входятъ какъ готическіе, такъ и античные элементы. Чистыя формы ренессанса появляются только съ 1484 г., когда постройка перешла въ руки Томазо Родари. Восхитительны боковые фасады собора, съ ихъ простыми, но изысканными формами, въ которыхъ мы, вмѣстѣ съ А. Г. Мейеромъ, склонны видѣть отраженіе совѣтовъ Браманте; великолѣпны, хотя и менѣе цѣльно возведены порталы и оконныя обрамленія этихъ фасадовъ, гдѣ искусство Томмазо Родари и его брата Якопо стоитъ на своей высотѣ. Хоръ, трансептъ и куполъ, связываемые надписью съ именемъ Родари, были начаты въ 1513. Но намъ извѣстно, что планы Родари были замѣнены въ 1519 г. проэктомъ Кристофоро Солари, учившагося въ Миланѣ у Браманте. Неудивительно, что въ восточныхъ частяхъ собора „стиль Браманте" уже нашелъ свое чистѣйшее выраженіе.

Изъ названныхъ нами выше старо-ломбардскихъ мастеровъ, Амадео стоитъ еще внѣ границъ вліянія Браманте. Его усыпальница Коллеони въ Бергамо (начатая въ 1470 г.), мраморный, богато-изукрашенный фасадъ которой производитъ впечатлѣніе неуравновѣшенности, благодаря заполненію всѣхъ его главныхъ поверхностей перспективно-расположенными черными, бѣлыми и красными кубиками, показываетъ намъ своенравный ломбардскій ранній ренессансъ во всей прихотливости его общаго состава и строенія. Но уже Дольчебуоно и братья Родари стоятъ, по крайней мѣрѣ отчасти, подъ вліяніемъ Браманте. Самостоятельными постройками Дольчебуоно считаются внутренности церквей

Санта-Марія-прессо-Санъ-Чельзо (около 1490 г.) и Санъ-Мауриціо (около 1503 г.), обѣ въ Миланѣ. Стиль же Родари можно прослѣдить отъ Комо до Лугано и Тирано.

Годъ, когда появился въ Миланѣ Донато д'Анджело, по прозванью Браманте, уроженецъ Ферминьяно, близъ Урбино (1444—1514), не установленъ съ точностью также и изысканіями Зейдлица, А. Г. Мейера и Бельтрами. Въ общемъ, его пребываніе въ Миланѣ совпадаетъ съ правленіемъ Людовика Моро (1478—1500); въ 1499 г. Браманте переѣхалъ въ Римъ. Хотя въ противоположность ломбардскимъ „скульпторамъ-архитекторамъ", Браманте, какъ утверждаютъ, началъ свою дѣятельность живописцемъ, онъ былъ избранникомъ архитекторомъ, цѣльно, разумно и съ высоко-развитымъ чувствомъ благородныхъ пропорцій примѣнявшимъ формы античнаго зодчества. Въ Урбино, на развитіе его таланта, несомнѣнно, оказалъ вліяніе Лаурана (стр. 725), быть можетъ, также и Альберти (стр. 722); но въ подробностяхъ ходъ его художественнаго образованія намъ не ясенъ. Дѣйствительно, въ концѣ XV столѣтія въ Фаэнцѣ, Форлй, Имолѣ и другихъ сосѣднихъ съ ними мѣстностяхъ возникаетъ цѣлый рядъ построекъ, столь же близкихъ къ постройкамъ Лаурана въ Урбино, Пезаро и Губбіо, какъ и постройки Браманте. Современные итальянскіе изслѣдователи даже считаютъ церковь Санъ-Бернардино и палаццо Пассіонеи, въ Урбино, за достовѣрныя юношескія произведенія Браманте. Его строительной работой въ Миланѣ (послѣ 1470 г., согласно старому источнику) была церковь Санта-Марія-прессо-Санъ-Сатиро. Здѣсь ему принадлежитъ трансептъ, состоящій, какъ и въ урбинской церкви Санъ-Бернардино, изъ „квадратнаго купольнаго отдѣленія между двумя низкими коробовыми сводами одинаковой ширины"; затѣмъ — южный фасадъ обнаруживаетъ все благородство чистаго чувства стиля въ своихъ классически-простыхъ пилястрахъ и увѣнчанныхъ фронтонами порталахъ, и, главнымъ образомъ, — великолѣпная восьмиугольная, освѣщаемая круглыми окнами въ восьми граняхъ купола, ризница: ея ясно-расчлененная и въ высшей степени изящно украшенная внутренность есть первое миланское закрытое помѣщеніе, гдѣ исчезаютъ уже всѣ слѣды готики. Съ 1492 г. Браманте строилъ въ Миланѣ хоръ церкви Санта-Марія-делле Граціе, съ полукруглыми абсидами, главную прелесть котораго составляетъ утонченное соединеніе мраморныхъ и кирпичныхъ архитектурныхъ частей хора и ихъ обрамленій, благородная простота языка формъ ренессанса въ профиляхъ, пилястрахъ, стѣнныхъ канделябрахъ, медальонахъ и во всей орнаментикѣ. Къ тому же времени относится очаровательная арочная галлерея клуатра церкви Сантъ-Амброджо, съ ея стройными, граціозно суживающимися кверху колонами; между ихъ свободно-стоящими капителями и изящными пятами арокъ вставлены импосты (кемпферы), очень изящнаго профиля.

Мы не можемъ здѣсь останавливаться на участіи Браманте въ со-

http://luc.kiev.ua/

оруженіи такихъ построекъ, какъ, напримѣръ, церковь Богоматери въ Аббіатегроссо, восьмиугольная церковь Канепанова, или соборъ Павіи. Его вліяніе въ сѣверной Италіи было огромно. За его оригинальными работами послѣдовали въ концѣ XV-го — началѣ XVI-го столѣтія многочисленныя постройки въ „брамантовскомъ“ стилѣ. Въ церковномъ зодчествѣ этотъ стиль отдавалъ предпочтеніе центральной формѣ передъ базиличнымъ. Главныя постройки этого рода — „Инкороната“, въ Лоди, церковь Богоматери, въ Бусто Арсиціо, крестообразная церковь въ Крема, церковь Санъ-Маньо, въ Леньяно, сѣтчатый двѣнадцатигранный куполъ „Ла-Мадонна“, въ Саронно, первоначальная, позже застроенная часть церкви Санта-Марія-делла-Пассіоне, въ Миланѣ, которую перекрылъ куполомъ въ 1509 г. Кристофоро Солари. Само собою понятно, что стиль Браманте распространился и на дворцовую архитектуру, получившую, конечно, въ различныхъ городахъ свой мѣстный отпечатокъ. Флорентійская рустика проникла въ Миланъ. Выходящіе на улицу фасады домовъ миланской знати, съ ихъ просторными дворами, окруженными легкими аркадами, въ нижнемъ этажѣ, обыкновенно, также открываются аркадами, въ верхнемъ же этажѣ — богатообрамленными арочными окнами.

Въ стилѣ Браманте выполненъ дворъ архіепископскаго дворца въ Миланѣ, равно какъ великолѣпная постройка изъ тесанаго камня, Каза Раймонди, въ Кремонѣ, оба этажа которой расчленены іоническими двойными пилястрами; въ стилѣ Браманте выстроены кирпичные, но украшенные каменными порталами и каменными колоннами, фасады и дворы дворцовъ Кремоны, Лоди, Пьяченцы и Павіи. Каменный порталъ прежняго палаццо Станга, въ Кремонѣ, поставленный теперь въ Луврѣ, принадлежитъ къ самымъ пышнымъ и красивымъ произведеніямъ этого рода всего ранняго ренессанса, какъ по своей архитектоникѣ, такъ и по украшеніямъ. Кремонская терракотовая орнаментика своего блеска достигаетъ на фасадѣ и во дворѣ прежняго палаццо Фодри (теперь — городской ломбардъ).

Отъ Павіи черезъ Пьяченцу, Парму и Модену, приближаясь къ Болоньѣ, все яснѣе становится замѣтнымъ смѣшеніе брамантовскаго стиля съ болонскимъ дворцовымъ стилемъ и съ мѣстными самостоятельными теченіями. Если, съ одной стороны, небольшая изящная церковь Санъ-Сеполькро и красивая, центральнаго типа церковь Мадонна-делла-Кампанья, въ Пьяченцѣ, представляются въ столь сильной степени „брамантовскими“, что ихъ прежде приписывали самому Браманте, то, съ другой стороны, напримѣръ, уставленная колоннами, снабженная коробовыми сводами и куполами монастырская церковь Санъ-Систо (1499—1511), въ той же Пьяченцѣ, и стройная, уставленная столбами церковь Санъ-Джованни, въ Пармѣ (1510) — отличаются значительнымъ своеобразіемъ внутренней архитектуры, въ то время, какъ кирпичный фасадъ

церкви Санъ-Пьетро, въ Моденѣ, показываетъ, какой утонченности способенъ достигать этотъ стиль во внѣшней архитектурѣ.

Ранній ренессансъ Болоньи, которому посвящено обстоятельное изслѣдованіе Ф. Малагуцци-Валери, долго не могъ освободиться, особенно въ церковной архитектурѣ, какъ и миланскій ранній ренессансъ, отъ готическихъ вліяній. Дѣйствительно, здѣсь не только церковь Санъ-Петроніо продолжала строиться въ старомъ стилѣ, но еще около 1480 г. въ готическомъ стилѣ была выстроена новая церковь Санта Анунціата, подлѣ арсенала. Въ другихъ случаяхъ, старыя готическія церкви Болоньи, по большей части, получали лишь тѣ или иныя дополненія въ стилѣ ранняго ренессанса. Въ высшей степени своеобразно переведены античные мотивы въ терракотовый стиль на веселомъ фасадѣ церкви Мадонна-ди-Галліера (1510—16); особенное впечатлѣніе производитъ также своими полукруглыми стѣнными выступами фасадъ церкви Санъ-Джованни-инъ-Монте (1473); образецъ роскошнѣйшей кирпичной декораціи представляетъ фасадъ церкви Тѣла Христова (1478—81), съ его знаменитымъ порталомъ. Вполнѣ новой постройкой XV столѣтія, гдѣ, впрочемъ, ранній ренессансъ замаскированъ позднѣйшими перестройками, является только церковь Санъ-Микеле-инъ-Боско, начатая въ 1437 г.

Важнѣе дворцовая архитектура Болоньи. Зданія первой половины XV столѣтія, каковы палаццо Коммунале, Мерканціа и домъ Таккони, построенные, какъ доказалъ Риччи, великимъ инженеромъ Фіораванте Фіораванти (род. около 1360 г., ум. въ 1447 г.), принадлежатъ еще къ переходному стилю. Окна со стрѣльчатыми арками, напримѣръ, въ палаццо Коммунале, обрамлены рядомъ квадратовъ съ розетками внутри. Особенность болонской дворцовой архитектуры представляетъ превращеніе нижнихъ этажей фасадовъ въ аркады, переходящія отъ одного дома къ другому и тянущіяся вдоль большинства улицъ, по обѣимъ ихъ сторонамъ, доставляя защиту отъ дождя и солнечнаго зноя; другая особенность ея состоитъ въ употребленіи кирпича для колоннъ фасадовъ и дворцовъ. Изъ памятниковъ этого стиля, палаццо Изолани (1453) при полуциркульныхъ аркахъ нижняго этажа имѣетъ окна, еще обрамленныя стрѣльчатыми арками, которыя, однако, уже обставлены по сторонамъ пилястрами съ каннелюрами, между тѣмъ какъ палаццо Фава (1483) имѣетъ окна съ круглой аркой, хотя вся поверхность фасада выдержана въ духѣ ренессанса. Изъ числа рѣдкихъ построекъ безъ аркадъ въ нижнемъ этажѣ, флорентійское въ рустику палаццо Бевилаква (начатое въ 1481 г.) выстроено въ видѣ исключенія изъ тесанаго камня и имѣетъ роскошно украшенные пилястры по сторонамъ оконъ; рустика является здѣсь въ видѣ кристаллическихъ граней (фацетировки), при чемъ каждый отдѣльный камень полированъ. Не имѣетъ аркадъ и палаццо Страчаййуоли (1496), приписываемое „живописцу ювелиру“ Франческо Франчіа, — увѣнчанное зубцами, невполнѣ удачно

http://tuel.kiev.ua/

расчлененное зданіе, со стѣнными пилястрами и круглыми окнами. Особое мѣсто занимаетъ палаццо дель-Подеста (1492—94); его нижній, расчлененный полуколоннами этажъ примѣняетъ гранную рустику, извѣстную въ палаццо Бевилаква, въ то время, какъ верхній этажъ, кирпичный, расчлененъ граціозными стѣнными и оконными пилястрами, но въ общемъ выполненъ безъ тонкаго вкуса.

На пути отъ Болоньи къ Венеціи, въ Феррарѣ, мы встрѣтимъ нѣсколько позднихъ церквей въ стилѣ ранняго ренессанса, изъ которыхъ колонная церковь Санта-Марія-инъ-Вадо и поставленная на столбахъ церковь Сантъ-Андреа еще покрыты плоскими деревянными потолками, а также нѣсколько дворцовъ того же стиля; изъ нихъ палаццо де-Діаманти (теперь Атенео) соединяетъ гранные блоки палаццо Бевилаква въ Болоньѣ съ изящно украшенными стѣнными пилястрами и красиво обрамленными окнами. Въ Падуѣ, напротивъ, изъ построекъ ранняго ренессанса заслуживаетъ упоминанія собственно только одно, но зато благородное и оригинальное зданіе городского Совѣта (Лоджіа дель-Консиліо), начатое въ 1493 г. Надъ открытой лѣстницей въ 14 ступеней возвышается лоджіа съ широко разставленными стройными мраморными колоннами, а надъ ней — украшенный изящными пилястрами и особенно удачно расчлененный посредствомъ оконъ мраморный фасадъ.

Венеція, гордая „царица морей", средоточіе міровой торговли въ XV вѣкѣ, заставляетъ ожидать, что новый архитектурный стиль получитъ въ ней, въ рядѣ великолѣпныхъ, отражающихся въ зеркалѣ каналовъ церквей и дворцовъ самобытное развитіе; и дѣйствительно, венеціанскій ранній ренессансъ, хотя и несвободный отъ вліяній Флоренціи и Ломбардіи, образуетъ какъ бы особый міръ — правда, лишь радостный, пышный міръ орнаментики, въ которомъ еще меньше, чѣмъ въ прочихъ художественныхъ областяхъ ранняго ренессанса, обращалось вниманіе на строгость расчлененія и строительную ясность зданій, но всего больше — на живописность впечатлѣнія и пышность зданія.

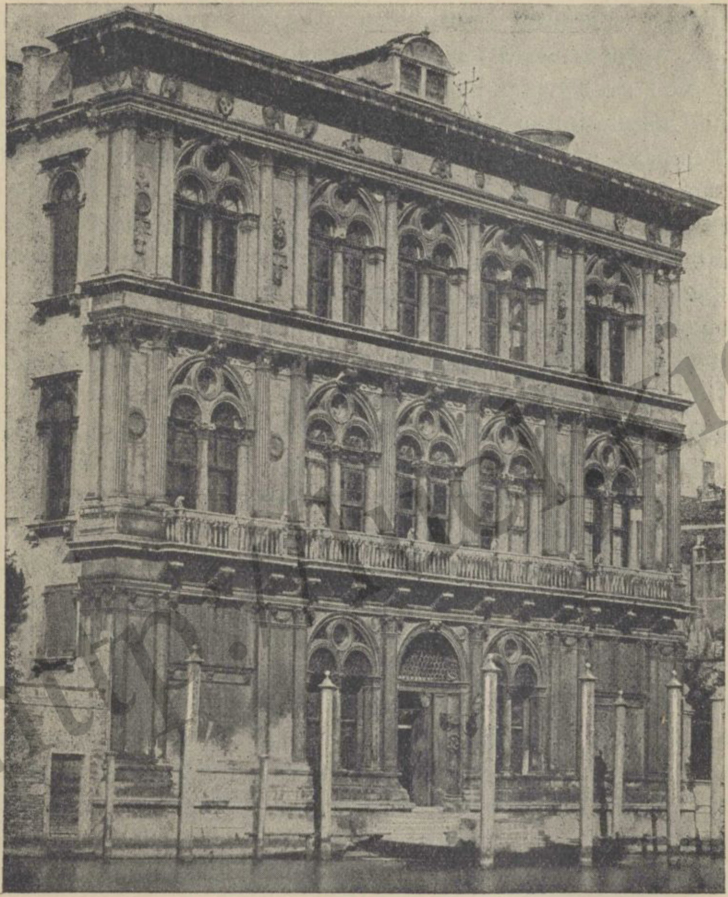
Венеціанскій ранній ренессансъ, описанный Паолетти, началъ поздно освобождаться отъ готической традиціи, поэтому развитіе его захватываетъ еще значительную часть XVI столѣтія. Его архитекторы, въ большинствѣ случаевъ одновременно также и скульптора (многіе изъ нихъ — ломбардцы), жили частью еще во второй половинѣ XVI столѣтія. Готическими мастерами были еще старѣйшіе члены фамиліи Буонъ, Джованни (около 1375—1445) и его сынъ Бартоломмео (около 1410—1470), строители прелестнаго палаццо Ка-Доро, на Канале-гранде, оконченнаго въ 1437 г. (стр. 508) и пышной Порта-делла-Карта (1438—1441) дворца Дожей; готическимъ архитекторомъ былъ еще и Антоніо ди-Марко-Гамбелло (ум. въ 1481 г), начавшій въ 1458 г. церковь Санъ-Заккаріа, съ ея стрѣльчатымъ, арочнымъ хоромъ. Уже первый вене-

ціанскій художникъ ренессанса, Моро Кондуччи, по прозванію Моретто (ум. въ 1504 г.) былъ родомъ ломбардецъ, уроженецъ Бергамо; изъ г. Кароны на Луганскомъ озерѣ происходилъ родъ художниковъ: Ломбарди, Пьетро ди-Мартино-Солари, прозванный Пьетро Ломбардо (около 1437—1515), его сыновья Антоніо (ум. въ 1516 г.) и Тулліо (ум. въ 1532 г.) Ломбардо и рядъ его внуковъ; въ Веронѣ родились Антоніо Рицци (около 1430—1500) Фра-Джокондо (около 1433—1515); опять-таки изъ Бергамо происходилъ младшій Бартоломмео Буонъ (ум. 1529 г.) и Гульельмо Бергамаско, представители венеціанскаго ранняго ренессанса въ первой половинѣ XVI столѣтія. Гдѣ увидѣлъ свѣтъ Антоніо Скарпаньи, прозванный ло-Скарпаньино (около 1480—1558), намъ неизвѣстно. Здѣсь мы назвали главныхъ архитекторовъ венеціанскаго ранняго ренессанса. Такъ какъ часто они трудились одинъ послѣ другого, или одновременно, въ качествѣ ли зодчихъ, или скульпторовъ, надъ одними и тѣми же постройками, то не всегда легко для каждаго отдѣльнаго архитектурнаго памятника опредѣлить степень ихъ личнаго участія.

Первымъ произведеніемъ Моро Кондуччи былъ простой, вполнѣ въ духѣ венеціанскаго ренессанса, фасадъ колонной церкви Санъ-Микеле, съ плоскимъ покрытіемъ; средняя часть этого фасада увѣнчана полукруглымъ фронтономъ, боковыя части половинами такого фронтона. Затѣмъ (1483—88), онъ отстроилъ вышеупомянутую, начатую Гамбелло въ готическомъ стилѣ церковь Санъ-Заккаріа въ безукоризненномъ раннемъ ренессансѣ; особенно характерны здѣсь полукруглые фронтоны, полихромная каменная облицовка фасада и арабески пилястровъ. Съ 1497 г. онъ строилъ церковь Санъ-Джованни-Кризостомо, во внутренности которой вновь воскресаетъ византійская система плоскаго купола надъ греческимъ крестомъ, съ тонкимъ вкусомъ переработанная въ духѣ ренессанса. На ряду съ другими архитекторами, Моро руководилъ также постройкой школы Санъ-Марко, одного изъ тѣхъ венеціанскихъ зданій — корпорацій, которымъ городъ не мало обязанъ общимъ своимъ обликомъ; изъ частныхъ дворцовъ Венеціи ему принадлежитъ, повидимому, палаццо Вендраминъ и, въ главныхъ частяхъ, строгій палаццо Корнеръ-Спинелло, нижній этажъ котораго облицованъ рустикой, а оба верхнихъ этажа отличаются исключительно удачнымъ размѣщеніемъ по-готически подраздѣленныхъ оконъ съ круглыми арками. Во всякомъ случаѣ, Моро Кондуччи обладалъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ въ примѣненіи верхне-итальянскаго ранняго ренессанса къ мѣстнымъ, венеціанскимъ условіямъ.

Еще больше слѣдовъ оставила строительная дѣятельность Пьетро Ломбардо и его сыновей, Антоніо и Тулліо. Между 1480 и 1485 гг. ими сооружена небольшая церковь Санта-Марія де'Мираколи, стяжавшая столько похвалъ; ея двухъярусный, увѣнчанный единственнымъ полукругомъ и расчлененный пилястрами фасадъ, несмотря на безсистемное расположеніе оконъ и произволъ въ украшеніи простѣнковъ, полонъ

неподражаемой прелести и заставляетъ повѣрить въ подлинную цѣнность его формъ. Главное участіе, затѣмъ, имѣли Ломбарди въ сооруженіи фасада школы Санъ-Марко, богатствомъ, фантастичностью и прихотливостью превосходящаго даже фасадъ Санта-Маріа-де'Мираколи. Верхніе фронтоны, увѣнчивающіе зданіе, и здѣсь полукруглые; внутри же самого фасада, къ плоскимъ полукруглымъ фронтонамъ присоединяются треугольные; стѣнные пилястры непомѣрно высоки и тонки; но вполнѣ неслыханнымъ является заполненіе стѣнныхъ поверхностей нижняго этажа перспективно-углубленной, высѣченной изъ мрамора ложной архитектурой. Не подлежитъ сомнѣнію участіе Пьетро Ломбардо въ цѣломъ рядѣ большихъ свѣтскихъ построекъ, возникшихъ въ то время въ Венеціи: съ 1480 г. въ сооруженіи перваго и второго этажей элегантнаго, расчлененнаго полуциркульными арками и полуколоннами длиннаго зданія „Старыхъ Прокурацій", съ 1499 по 1511 г. двора палаццо Дожей, въ которомъ отразилась вся исторія развитія венеціанскаго ренессанса. Тому же Пьетро Ломбардо съ достовѣрностью можетъ быть приписано выполненіе (по проэкту Моро) палаццо Вендраминъ-Калерги (1481) — прелестнаго памятника венеціанской дворцовой архитектуры ранняго ренессанса, — съ его обоими верхними этажами, состоящими почти сплошь изъ двухраздѣльныхъ оконъ съ полукруглыми арками и пилястровъ, съ его яснымъ горизонтальнымъ расчлененіемъ, съ его бо-



Фасадъ палаццо Вендраминъ-Калерги въ Венеціи. По фотографіи.

http://...kiev.ua/

гатыми инкрустаціями и орнаментикой (рис. на стр. 800). Безъ Ломбарди Венеція не была бы Венеціей.

Архитектурная дѣятельность Антоніо Рицци оставила слѣды, главнымъ образомъ, во дворѣ палаццо Дожей. Изъ младшаго поколѣнія бергамасковцевъ, работавшихъ въ Венеціи, выдается Бартоломмео Буонъ. Имъ сочиненъ мощный, напоминающій уже высокій ренессансъ фасадъ школы Санъ-Рокко, украшенный по обоимъ этажамъ выступающими колоннами и двойными окнами съ фронтонами; начатый въ 1517 г., этотъ фасадъ былъ оконченъ только въ 1550 г. Скарпаньино.

Возвращаясь черезъ венеціанскую область въ Миланъ, исходный пунктъ нашего обзора, мы найдемъ въ Тревизо постройки Пьетро и Тулліо Ломбарди (первымъ сооруженъ соборный хоръ, вторымъ — изящный трансептъ церкви Санта-Маріа-делле-Граціе), а въ Веронѣ, родинѣ прославившагося во Франціи изслѣдователя древностей и архитектора Фра-Джокондо (род. около 1435 г., ум. въ 1515 г.), — изящную, веселую лоджію дель-Консильо (зданіе Совѣта; 1476—93), принадлежность которой, именно, этому мастеру въ послѣднее время оспаривается, и нельзя сказать, что вполнѣ убѣдительно защищается Маринелли; наконецъ, Брешія обладаетъ нѣсколькими необыкновенно-богатыми постройками ранняго ренессанса, въ которыхъ зрѣлыя черты стиля времени проникнуты изяществомъ изобрѣтенія. Главная церковь этого стиля, Санта-Маріа-де'Мираколи, въ Брешіи, внутри поддерживается толстыми колоннами въ стилѣ канделябровъ, вырастающихъ изъ аканѳовыхъ листьевъ и увѣшанныхъ вверху натурально-изваянными цвѣтущими вѣтвями; снаружи она расчленена пилястрами, обвитыми замысловатыми „арабесками" во вкусѣ верхне-итальянскаго ранняго ренессанса. Важнѣйшая свѣтская постройка этого стиля въ Брешіи — сооруженная въ классическомъ дворцовомъ стилѣ Томмазо Форментоне изъ Виченцы Лоджія дель-Консиліо (начата въ 1489 г.), нижній этажъ которой открывается на три стороны монументальными полуциркульными аркадами съ рѣзко выступающими коринѳскими колоннами.

Во всѣхъ этихъ постройкахъ нетрудно распознать ломбардскія и ломбардо-венеціанскія особенности, но на ряду съ ними, какъ отмѣтилъ А. Г. Мейеръ, также и черты стиля Браманте (стр. 796), распространившагося въ концѣ XV столѣтія по всей сѣверной Италіи. Въ Римѣ мы вновь встрѣтимся съ Браманте, но уже, какъ съ однимъ изъ творцовъ высокаго ренессанса.

Б. Верхне-итальянская пластика XV столѣтія.

Еще тѣснѣе, чѣмъ въ Тосканѣ и средней Италіи, срослась пластика съ архитектурой, по отношенію къ которой она играетъ служебную роль, въ значительной части верхней Италіи; съ другой стороны, еще съ большей ясностью, чѣмъ въ архитектурѣ, въ пластикѣ большинства художественныхъ мѣстностей верхней Италіи сказывается тосканское влі-

http://rucl.kiev.ua/

яніе. Начиная съ Николо д'Ареццо до Андреа дель-Вероккіо и Леонардо да-Винчи, очень многіе тосканскіе скульптора приглашались въ Миланъ, Верону и Венецію. Но особенное значеніе имѣла десятилѣтняя дѣятельность Донателло въ Падуѣ, создавшаго здѣсь школу. Въ собственной Ломбардіи, правда, рѣзкій натурализмъ тосканской школы нерѣдко сталкивался со старой, отсталой нѣсколько ремесленной и слабой рѣзьбой въ камнѣ; въ Венеціи онъ смѣшивался съ особымъ, унаслѣдованнымъ отъ прежняго времени чувствомъ природы и красоты; всего самостоятельнѣе развилось это натуралистическое направленіе въ Падуѣ, Болоньѣ, Мантуѣ и Моденѣ.

Въ Миланѣ мы почти не встрѣтимъ скульпторовъ, намъ неизвѣстныхъ по ихъ архитектурной дѣятельности. Огромное количество скульптуръ, украшающихъ миланскій соборъ, представляетъ полный путь стилистическаго развитія отъ треченто къ чинквеченто. Фигуры гигантовъ подъ водометами — лучшія вѣхи на этомъ пути. Отъ 1401 до 1425 г. работалъ въ миланскомъ соборѣ Жакопино да-Традате, котораго современники уподобляли Праксителю. Его главное произведеніе здѣсь — прекрасная сидячая, больше, чѣмъ въ натуру, статуя папы Мартина V, отражающая, вмѣстѣ съ вліяніями Николо д'Ареццо, переходъ отъ готическаго чувства къ ренессансу. Какъ осуществлялись подъ руками миланскихъ скульпторовъ проэкты, или, по крайней мѣрѣ, художественныя идеи Микелоццо, показываютъ статуи, пилястръ и медальоны съ бюстами на находящемся теперь въ музеѣ Бреры порталѣ банка Медичи (стр. 720), а въ особенности знаменитый, состоящій изъ раскрашенныхъ глиняныхъ фигуръ, хороводъ крылатыхъ ангеловъ, дѣвичьяго вида, въ длинныхъ одеждахъ, подъ куполомъ капеллы Портинари, въ Миланѣ. Второй половинѣ XV столѣтія принадлежатъ ряды статуй, рельефовъ историческаго содержанія, бюстовъ въ медальонахъ, символическихъ фигуръ животныхъ, которыми въ массѣ украшены такія сооруженія, какъ, напримѣръ, Чертоза Павіи, соборъ Комо, или капелла Коллеони въ соборѣ Бергамо. Со скульптурными украшеніями Чертозы въ Павіи связаны въ особенности имена братьевъ Антоніо и Кристофоро Мантегацца (стр. 793), Джованни-Антоніо Амадео (стр. 792), Джанъ-Кристофоро Романо, Бенедетто Бріоско (стр. 794) и Кристофоро Солари. Для скульптуръ собора Комо дѣлали рисунки братья Томмазо и Жакопо Родари; скульптурное убранство погребальной капеллы кондотьера Коллеони, въ Бергамо, принадлежитъ, главнымъ образомъ, Амадео; выдающемуся золотыхъ дѣлъ мастеру Кристофоро Фоппа, прозванному Карадоссо (род. послѣ 1452 г., ум. въ 1527 г.), приписываются прелестные веселящіеся, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ ангельчики и типичныя головы въ роскошныхъ круглыхъ обрамленіяхъ, напоминающія подобныя же, взятыя съ римскихъ монетъ во фризѣ построеннаго Браманте баптистерія церкви Санъ-Сатиро. Въ миланскомъ соборѣ, изъ произведеній, отно-

http://lucl.kiev.ua/

сящихся ко второй половинѣ XV-го, или началу XVI-го столѣтія, выдаются, между прочимъ, граціозныя скульптуры Амадео на лѣстничныхъ башенкахъ купола, смѣло выполненная фигура Адама Кристофоро Солари, по прозванью Иль-Гоббо, на фасадѣ, и его же четыре величественныя статуи отцовъ церкви, въ парусахъ купола. Трудно, а иногда и прямо невозможно распознать руку отдѣльныхъ мастеровъ въ многочисленныхъ статуяхъ и рельефахъ на всѣхъ названныхъ нами и на другихъ зданіяхъ. Эти скульптуры, несмотря на выраженное въ нихъ стремленіе къ натуральности и экспрессивности, не могутъ идти въ сравненіе съ произведеніями тосканской пластики. Онѣ обыкновенно отличаются большей дряблостью въ строеніи тѣла, болѣе мелкими складками одеждъ и не столь равномѣрнымъ заполненіемъ отведеннаго для нихъ пространства. Онѣ и разсчитаны, прежде всего, на ихъ совокупный эффектъ въ общей картинѣ фасада.

Болѣе самостоятельными представляются надгробные памятники этой школы. Самыя замѣчательныя изъ гробницъ работы Джованни Антоніо Амадео находятся въ капеллѣ Коллеони, въ Бергамо. Проста и изящна архитектура памятника Медеи Коллеони (послѣ 1470 г.); головки ангеловъ поддерживаютъ саркофагъ, на которомъ лежитъ цѣломудренная, слабая фигура покойницы. Притязательнѣе нижній саркофагъ памятника Бартоломмео Коллеони (послѣ 1475 г.), поддерживаемый колоннами со львами на базахъ; рельефныя изображенія Страстей Господнихъ, украшающія какъ нижній, такъ и верхній саркофаги, имѣютъ въ своей основѣ слишкомъ свободный стиль рельефовъ послѣднихъ каѳедръ Донателло, но далеко уступаютъ имъ въ знаніи скелета. Джаномъ-Кристофоро Романо (1465—1512), Бенедетто Бріоско и другими исполнена пышная гробница Галеаццо Висконти, въ павійской Чертозѣ (1490—97). Лучшій памятникъ Кристофоро Солари, гробница Беатриче д'Эсте, супруги Людовика Моро, не сохранился въ своихъ архитектурныхъ частяхъ, но зато статуи Людовика и его супруги, еще нынѣ покоящихся другъ подлѣ друга въ Чертозѣ, принадлежатъ, несмотря на неспокойныя складки одеждъ, къ чистѣйшимъ и благороднѣйшимъ созданіямъ итальянскаго ранняго ренессанса. Одновременно братья Томмазо и Жакопо Родари выполнили для фасада собора Комо свои удивительные идеальные памятники старшаго и младшаго Плиніевъ. Посреди колоннъ въ стилѣ канделябровъ, уже почти предваряющихъ барокко, на консоляхъ, поддерживаемыхъ худыми обнаженными фигурами, сидятъ языческіе ученые, которымъ художники старались придать классическую внѣшность. Подлѣ помѣщены единственные въ своемъ родѣ рельефы изъ жизни обоихъ римлянъ.

Портретная пластика, въ настоящемъ смыслѣ слова, далеко не играла въ Миланѣ и сосѣднихъ городахъ той роли, какъ во Флоренціи; и въ этой области Кристофоро Солари былъ однимъ изъ главныхъ

51*

http://luc1.kiev.ua/

ломбардскихъ мастеровъ переходного времени отъ XV къ XVI столѣтію. Его медальныя изображенія Томмазо и Джованни Босси, въ музеѣ Бреры въ Миланѣ, изобличаютъ въ немъ наблюдательность и тонкое чувство формы. Если мы послѣ Милана бросимъ взглядъ на портретную пластику Брешіи, наше вниманіе прикуютъ къ себѣ въ особенности 21 бюстъ римскихъ императоровъ работы Гаспаре да-Кайрано, помѣщенные между арками лоджіи дель-Консильо, характерныя головы которыхъ соперничаютъ съ головами Карадоссо въ ризницѣ церкви Санъ-Сатиро, въ Миланѣ, не достигая вполнѣ ихъ высоты. Далѣе на востокъ, въ живописно расположенной на берегахъ Эча Веронѣ, которая въ живописи независимо отъ Тосканы нашла переходъ отъ стиля треченто къ кватроченто, мы встрѣтимъ въ лицѣ перваго мѣстнаго живописца ранняго ренессанса Витторе Пизано, прозваннаго Пизанелло (род. около 1380 г., ум. въ 1451 г.), вмѣстѣ съ тѣмъ, перваго итальянскаго медальера. Лишь въ послѣднее десятилѣтіе своей жизни онъ со страстью отдался этой новой отрасли малаго искусства, вѣроятно, подъ вліяніемъ видѣнныхъ имъ французско-фламандскихъ медалей съ портретами императоровъ Константина и Гераклія. Также и первая медаль Пизанелло изображаетъ византійскаго императора, Іоанна Палеолога, посѣтившаго въ 1438 г. Феррару. За ней послѣдовали 24 подписанныхъ и 12 другихъ, достовѣрно рисованныхъ имъ медалей, на которыхъ Пизанелло, наперерывъ приглашаемый изъ одной мѣстности въ другую, увѣковѣчилъ славнѣйшихъ итальянскихъ властителей, и, вообще, наиболѣе выдающихся людей своего времени. На лицевой сторонѣ онъ помѣщалъ профильный бюстъ своихъ героевъ, изображая ихъ съ неумолимымъ реализмомъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, съ изысканнымъ чувствомъ стиля. Обратную сторону онъ, обыкновенно, украшалъ аллегорическими рельефами, относящимися къ событіямъ изъ жизни, къ имени, характеру или профессіи изображаемыхъ лицъ. Къ его прекраснѣйшимъ произведеніямъ въ этомъ родѣ принадлежатъ медали Сигизмунда II, Новелло Малатеста, Цециліи Гонзага, Ліонелло д'Эсте, Леона-Баттиста Альберти (рис., стр. 805) и неаполитанскаго короля Альфонса I. Ближайшимъ ученикомъ Пизанелло въ этой спеціальности въ Веронѣ былъ Маттео де-Пасти. Въ Миланѣ онъ пріобрѣлъ послѣдователя въ лицѣ вышеупомянутаго Джана-Кристофоро Романо (род. около 1465 г., ум. въ 1512 г.; см. стр. 802), увѣковѣчившаго на своихъ медаляхъ, въ числѣ другихъ, въ Мантуѣ Изабеллу Гонзага, въ Феррарѣ Альфонса д'Эсте, наконецъ, въ Римѣ — папу Юлія II и Лукрецію Борджіа; въ самомъ Миланѣ — Кристофоро Фоппа, прозванный Карадоссо (род. послѣ 1452 г., ум. въ 1527 г.), отлилъ великолѣпныя медали Франческо Сфорца и Людовико Моро, а позже, въ Римѣ, вырѣзалъ печати для битыхъ монетъ Юлія II и Льва X и исполнилъ модели для высоко художественныхъ литыхъ медалей Браманте, вмѣстѣ съ которымъ онъ переѣхалъ въ Римъ, Юлія II и другихъ.

http://tuck.kiev.ua/

Бросивъ взглядъ изъ Милана на Генуя, мы встрѣтимся въ области декоративной пластики съ дѣятельностью непосѣдливой фамиліи Гаджини изъ Биссоне на Луганскомъ озерѣ. Доменико Гаджини уже въ 1463 г. переселился въ Палермо; дѣятельность Эліа Гаджини въ Генуѣ можетъ быть доказана вплоть до 1481 г.; Паче Гаджини, исполнившій въ началѣ XVI столѣтія описанный Карломъ Юсти благородный памятникъ Катарины Рибера, въ Картезіанскомъ монастырѣ Севильи, былъ также авторомъ прекрасной статуи Франческо Ломеллини (1504 г.), въ палаццо Санъ-Джорджо, въ Генуѣ. Нѣсколько болѣе подробно мы должны остановиться на искусствѣ ученой Падуи, которая уже на рубежѣ XIV и XV столѣтій, обладала своего рода прото-ренессансомъ, нашедшимъ выраженіе, главнымъ образомъ, въ отдѣльныхъ, чеканенныхъ уже въ 1390 г., но оставшихся, вѣроятно, безъ вліянія на Пизано, медаляхъ въ честь отдѣльныхъ представителей фамиліи Каррара, но затѣмъ не проявлявшимъ себя сколько-нибудь замѣтно въ области пластики, пока во второй половинѣ XV столѣтія Донателло не сдѣлалъ городъ св. Антонія однимъ изъ средоточій подъема въ области скульптуры. Всего ближе къ Донателло, насколько можно заключить по исполненному свѣжаго чувства терракоттовому алтарю въ церкви Эремитани (Сантъ-Агостино), стоялъ Джованни да-Пиза. Наоборотъ, Бартоломео Беллано (1430—1498), на котораго, повидимому, Донателло возлагалъ наибольшія надежды (ср. стр. 738), показываетъ себя вычурнымъ, лишеннымъ чувства стиля и внутренней связи мастеромъ, въ большой, изобилующей фигурами мраморной стѣнѣ ризницы церкви св. Антонія и въ безсвязныхъ ветхозавѣтныхъ бронзовыхъ рельефахъ въ хорѣ той же церкви. Среди послѣдователей Беллано, какъ литейщикъ изъ бронзы, выдается Андреа Бріоско, по прозванью Риччо (1470—1532), который въ своихъ болѣе крупныхъ работахъ, въ полную противоположность Беллано, смѣшивалъ классицизмъ съ сухостью. Его два бронзовые рельефа въ хорѣ Сантъ-Антоніо, замыкающіе циклъ Беллано, спокойнѣе рельефовъ этого послѣдняго; на ряду съ этимъ, въ мелкой декоративной бронзовой пластикѣ онъ достигъ такого мастерства, что преимущественно подъ его именемъ и слывутъ въ коллекціяхъ безчисленныя, происходящія, по большей части, отъ предметовъ обихода, бронзовыя рельефныя пластинки, возбуждающія въ наше время такое восхищеніе (такъ назыв. „plaquettes“). Лучшій образчикъ мелкихъ скульптурныхъ произведеній Риччо — бронзовый канделябръ въ хорѣ церкви св. Антонія, въ Падуѣ. Его плакетки находятся во многихъ музеяхъ. На одной

Медаль Леона Баттиста Альберти Витторе Пизано. По С. Фабрици.

изъ его изящныхъ медалей изображенъ его собственный портретъ съ курчавой, напоминающей негра головой.

Въ художественной атмосферѣ падуанской школы Донателло развился также и возбудившій недавно большое вниманіе въ ученомъ мірѣ (о немъ писали Маковскій, Вентури и Малагуцци) скульпторъ Сперандіо ди-Мантуа (род. около 1425 г., ум. въ 1495 г.), бывшій прежде всего выдающимся и замѣчательнымъ портретистомъ. Въ качествѣ таковаго, онъ является намъ на терракотовомъ раскрашенномъ памятникѣ папы Александра V, въ церкви Санъ-Франческо, въ Болоньѣ, на превосходныхъ портретныхъ бюстахъ, какъ, напримѣръ, на исполненномъ въ широкой манерѣ, поразительно жизненномъ глиняномъ бюстѣ какого-то болонскаго профессора въ берлинскомъ музеѣ, а главнымъ образомъ — на его медаляхъ, превосходящихъ числомъ медали всѣхъ остальныхъ мастеровъ кваттроченто.

На ряду со Сперандіо ди-Мантуа, наиболѣе значительнымъ изъ работавшихъ въ Болоньѣ скульпторовъ XV столѣтія былъ Николло д'Антоніо ди-Пулія, по прозванью делль-Арка (ум. въ 1494 г.), уроженецъ Бари. Его первое достовѣрное произведеніе въ Болоньѣ, терракотовая группа „Плача надъ тѣломъ Христовымъ“ въ церкви Санта-Маріа-делла-Вита (1463 г.), обнаруживаетъ въ немъ сильнаго натуралиста, доходящаго до крайнихъ предѣловъ въ изображеніи внѣшнихъ, физическихъ проявленій душевнаго страданія. Но вскорѣ творчество Никколо́ прояснилось, и онъ примкнулъ къ стилю великихъ созданій Жакопо делла-Кверчіа, находившихся у него въ Болоньѣ передъ глазами. Главное произведеніе Никколо́ делль-Арка (1469—1473) — мраморная крышка исполненнаго Николаемъ Пизанскимъ или его учениками саркофага св. Доминика въ церкви того же святого, въ Болоньѣ (стр. 471). Работѣ надъ этимъ саркофагомъ („arca“) онъ обязанъ своимъ прозвищемъ. Вполнѣ въ стилѣ Кверчіа выполнены фигуры святыхъ, какъ бы стоящія на стражѣ, и роскошныя, свободно-свѣшивающіяся гирлянды плодовъ, поддерживаемыя нагими безкрылыми мальчуганами (putti); величавая фигура Бога-Отца увѣнчиваетъ все сооруженіе, а колѣнопреклоненный длиннокудрый ангелъ (налѣво внизу) столь безупречно прекрасенъ, что его долго приписывали самому Микеланджело.

Заслуга — если это только заслуга — привить болонской глиняной пластикѣ мягкое, полное задушевности направленіе современной ей болонской живописи, принадлежитъ Винченцо Онофри. Наиболѣе раннее его произведеніе (1470—80) — гробница епископа Чезаре Наччи въ церкви Санъ-Петроніо, роскошно изукрашенная и рѣзкая по характеристикѣ фигуры умершаго. Его раскрашенный терракотовый рельефъ „Піета“ 1503 г., въ церкви Санта-Маріа-деи-Серви, близокъ по духу къ произведеніямъ Франческо Франчіа. Большой жизненностью отличается бюстъ гуманиста Бероальди (1505 г.), въ церкви Санъ-Мартино; полонъ глубокаго чувства „Св. Гробъ“, въ церкви Санъ-Петроніо (обѣ въ Болоньѣ).

http://luck.kiev.ua/

Въ сосѣдней Моденѣ, пластическое изображеніе „св. Гроба" при помощи большихъ раскрашенныхъ глиняныхъ фигуръ, преслѣдовавшее не столько художественныя, сколько церковныя цѣли, было доведено до послѣднихъ предѣловъ реализма. Главнымъ представителемъ этого искусства былъ Гвидо Маццони (1450—1518), очень плодовитый мастеръ, работавшій также въ Неаполѣ и во Франціи. Превосходенъ въ своемъ родѣ его „Плачъ надъ тѣломъ Христовымъ" въ церкви миноритовъ, въ Буссето, близъ Пармы (1475 г.). Грубымъ, мѣщанскимъ натурализмомъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ поразительной разработкой деталей отличается „Піета" 1480 г. въ церкви Санъ-Джованни-деколлато, въ Моденѣ, къ которой близко стоитъ Рождество Христово, въ соборной криптѣ. Лишь въ 1492 г. была закончена группа „Плача надъ тѣломъ Христа", теперь къ сожалѣнію разрозненная, въ церкви Монтеоливето, въ Неаполѣ; тому же Гвидо Маццони приписывается выразительный бронзовый бюстъ короля Ферранте въ неапольскомъ національномъ музеѣ.

Мы не можемъ все же покинуть Ломбардію и сосѣднія съ ней области, не упомянувъ о скульптурной дѣятельности въ Миланѣ великаго флорентійца Леонардо да-Винчи. Эта дѣятельность началась сейчасъ же послѣ переселенія Леонардо изъ Флоренціи въ Миланъ (въ 1481 или 1482 г.). Онъ долженъ былъ выполнить здѣсь по заказу герцога Людовико Моро колоссальную конную статую Франческо Сфорца. Плодомъ шестнадцатилѣтнихъ подготовительныхъ работъ и опытовъ, подробности о которыхъ мы узнаемъ изъ изслѣдованій Куражо́, Мюнца, Мюллеръ-Вальде, Розенберга, Макъ-Керди и др., явилась лишь гигантская модель коня, да и эта послѣдняя была разбита при взятіи Милана французами. Сохранились только сдѣланные рукой Леонардо небольшіе рисунки, изобличающіе его неутомимое стремленіе къ совершенству. Онъ, несомнѣнно, впередъ задавался цѣлью превзойти въ своей конной статуѣ Коллеони Вероккіо, по крайней мѣрѣ настолько, насколько этотъ послѣдній памятникъ превзошелъ Гаттамелату Донателло. Эскизы, на которыхъ конь со всадникомъ, смѣло взброшенный на дыбы, мчится надъ сраженнымъ врагомъ, вполнѣ отвѣчаютъ прогрессивному духу новаго времени, на порогѣ котораго было создано это произведеніе. Но, повидимому, въ основу вышеупомянутой пластической модели была положена, въ концѣ концовъ, болѣе спокойная идея, съ шагающимъ конемъ, а наиболѣе живые изъ сохранившихся эскизовъ скачущаго коня предназначались для второй, невыполненной конной статуи Леонардо, для памятника полководца Джана-Франческо Тривульчіо. Къ несчастію, и вообще большая часть художественныхъ замысловъ Леонардо осталась неосуществленной.

Во многихъ отношеніяхъ своими собственными путями шло пластическое искусство этой эпохи въ Венеціи.

http://luc.kiev.ua/

Съ моря по тихимъ каналамъ вѣетъ здѣсь задумчивымъ, умиротвореннымъ настроеніемъ; положеніе города открываетъ взоръ скорѣе на живописныя, чѣмъ на пластическія красоты; но это же положеніе создаетъ непосредственную связь съ Греціей. Пластика города лагунъ склонялась къ живописной мягкости, которая по временамъ приближалась къ классической красотѣ. Переходъ отъ треченто къ кваттроченто и здѣсь совершается не безъ содѣйствія флорентійскаго искусства, на ряду съ этимъ сказывается и сильное ломбардское вліяніе. Выдающихся произведеній переходного времени сохранилось въ Венеціи немалое число.

Въ то время, какъ одна изъ угловыхъ группъ фасада дворца Дожей, мало подвижное, но внутренне-оживленное „Грѣхопаденіе", стоитъ еще близко къ манерѣ Массенье (стр. 511), скульптуры въ готическомъ вкусѣ расчлененной Порта-делла-Карта, исполненныя между 1438 и 1463 гг. Бартоломмео Буономъ (напримѣръ, амуры подъ угловыми фіалами) показываютъ мощное усиліе совершенно освободиться отъ готическихъ формулъ. Изъ флорентійцевъ этого переходного времени, работавшихъ въ Венеціи, на первомъ мѣстѣ слѣдуетъ назвать Никколò ди-Піеро-Ламберти, принимаемаго обыкновенно за Никколò д'Ареццо, хотя Гиберти различаетъ этихъ двухъ мастеровъ, и его сына, Пьеро ди-Никколó. Какъ явствуетъ изъ сохранившихся документовъ, оба они съ 1420 г. трудились надъ скульптурной раздѣлкой фасада собора св. Марка, гдѣ ими выполнены, напримѣръ, фризъ, обрамляющій среднюю арку, и надъ послѣдней — статуя св. Марка. Пьеро ди-Никколо и Джованни ди-Мартино изъ Флоренціи сработана послѣ 1423 г. гробница Дожа Томмазо Монченниго, въ церкви Санъ-Джованни-е-Паоло. Саркофагъ, на которомъ покоится фигура, украшенъ нишами съ полукруглой аркой, выложенными вверху раковинами, со стоящими въ нихъ святыми. Тяжелая завѣса, отдергиваемая ангелами въ длинныхъ одеждахъ, отдѣляетъ его, невполнѣ органически, отъ рядовъ статуй задней стѣны. Этимъ же мастерамъ приписываютъ превосходную угловую группу дворца Дожей (подлѣ Порта-делла-Карта), изображающую Судъ Соломона (см. рис. на стр. 809), съ пятью великолѣпно выраженными, хотя еще нѣсколько архаически-неподвижными фигурами, съ неподражаемымъ мастерствомъ размѣщенными въ такомъ тѣсномъ пространствѣ.

Со второй половины XV столѣтія, приносящей и здѣсь болѣе чистыя формы ренессанса, начинается въ Венеціи преобладаніе ломбардцевъ; впрочемъ, отдѣльные ломбардскіе мастера работали здѣсь и раньше. Рядъ настоящихъ мастеровъ ранняго ренессанса начинаетъ въ Венеціи веронецъ Антоніо Рицци (стр. 801). Его статуи Адама и Евы 1464 г. во дворѣ палаццо Дожей принадлежатъ къ числу лучшихъ произведеній итальянскаго ранняго ренессанса. Въ нихъ не осталось и слѣда былой неловкости въ изображеніи нашего тѣла; особенно свободна стройная, юношески-прекрасная фигура Адама, просвѣтленнымъ взоромъ глядя-

http://luck.kiev.ua/

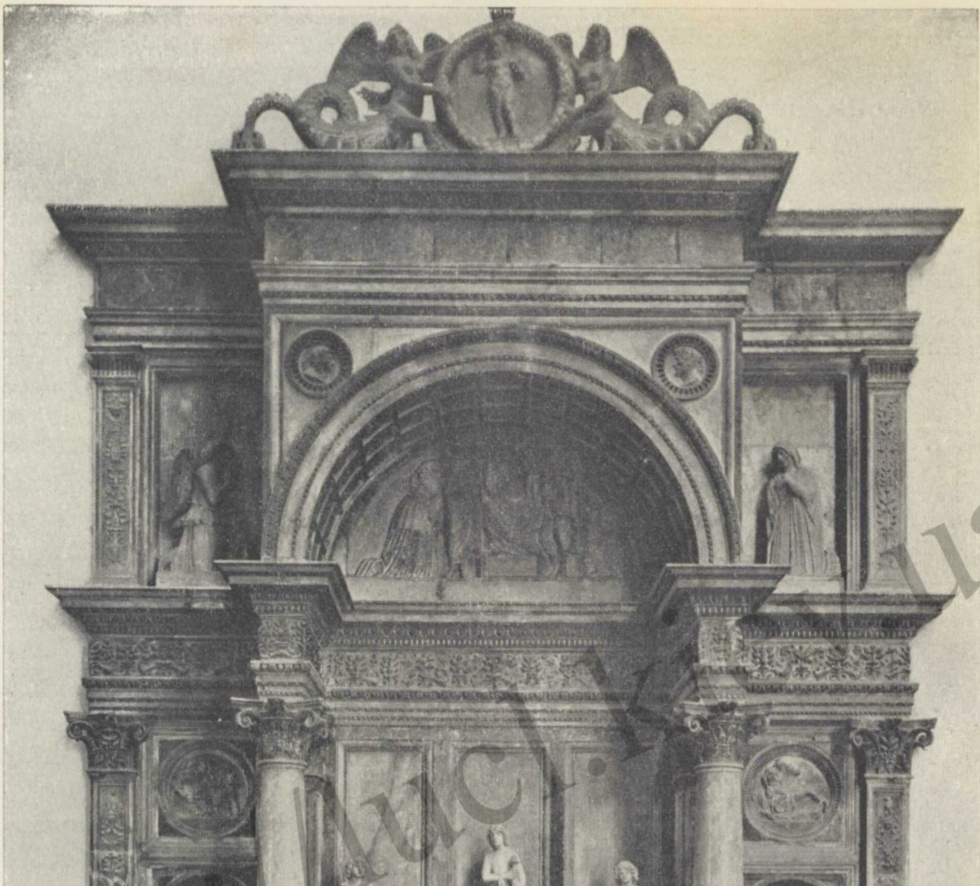
щаго вверхъ. Антоніо Рицци сооружена также (послѣ 1473 г.) монументальная стѣнная гробница Дожа Никколò Тронъ, въ церкви Санта-Марія-де-Фрари, въ Венеціи, состоящая, подъ увѣнчивающимъ ее полукруглымъ фронтономъ, еще изъ четырехъ этажей, обильно украшенныхъ тщательно сработанными статуями; эти послѣднія, при своемъ суровомъ общемъ характерѣ, въ частностяхъ, напримѣръ, въ складкахъ одеждъ, часто даже черезчуръ утонченно переработаны.

За Антоніо Рицци слѣдуютъ Ломбарди (стр. 799), въ сущности главные представители венеціанской пластики ранняго ренессанса, хотя и ломбардскіе выходцы, все же сумѣвшіе своимъ правильнымъ чутьемъ овладѣть венеціанскимъ художественнымъ вкусомъ. При частыхъ сношеніяхъ венеціанской республики съ Греціей, они могли видѣть не только римскія, но и греческія скульптуры (см. ниже, стр. 810); и дѣйствительно, высокое чувство изящнаго, свойственное также и поздне-греческимъ произведеніямъ, нерѣдко проглядываетъ въ ихъ работахъ, хотя, съ другой стороны, оно часто переходитъ у нихъ въ утонченность и слащавость. При этомъ, въ произведеніяхъ самого Пьетро Ломбардо (ум. въ 1515 г.), еще постоянно преобладаютъ свѣжія, взятыя у самой природы формы, безъ которыхъ вообще нѣтъ настоящаго ранняго ренессанса. И лишь его сыновья Тулліо (ум. въ 1532 г.) и Антоніо (ум. въ 1516 г.) начинаютъ работать болѣе мягко и изысканно. Пьетро, Тулліо и Антоніо Ломбарди, къ которымъ, въ качествѣ спеціалиста по орнаментальнымъ работамъ, нерѣдко присоединялся Алессандро Леопарди (ум. въ 1522 г.), работали сообща надъ сооруженіемъ памятниковъ и надъ скульптурнымъ убранствомъ нѣсколькихъ роскошныхъ венеціанскихъ церквей. Изъ ихъ церковныхъ работъ выдаются въ особенности орнаменты и скульптуры на фасадѣ и во внутренности церкви Санта-Марія де-Мираколи, въ хорѣ Санъ-Джоббе, въ капеллѣ Джустиніани церкви Санъ-Франческо-делла-Винья и въ капеллѣ Санъ-Дзено собора св. Марка. Здѣсь повсюду центръ тяжести лежитъ скорѣе въ декоративномъ богатствѣ, чѣмъ въ художественности впечатлѣнія отдѣльныхъ фигуръ. На ряду съ этимъ, надгробные памятники образуютъ какъ бы особую отрасль искус-

Судъ Соломона. Скульптурная капитель палаццо Дожей въ Венеціи. По фотографіи.

ства. При участіи Пьетро Ломбардо возникли: стѣнная гробница Дожа Пасквале Малитеро (ум. въ 1462 г.), еще готическая по духу, несмотря на формы ренессанса, и пышный, оригинальный памятникъ Дожа Пьетро Мончениго (ум. въ 1476 г.), въ церкви Санъ-Джованни-е-Паоло. Мончениго изображенъ здѣсь живымъ, стоящимъ на саркофагѣ, поддерживаемомъ тремя могучими фигурами воиновъ; воины стоятъ также и въ нишахъ боковыхъ стѣнокъ. Сыновья Пьетро выполнили совмѣстно съ Леопарди въ послѣдней четверти XV столѣтія „самую красивую изо всѣхъ гробницъ Дожей“ — оконченную послѣ 1493 г. гробницу Андреа Вендраминъ (табл. 52), въ той же церкви Санъ-Джованни-е-Паоло. Архитектура этой гробницы въ общемъ нѣсколько напоминаетъ тріумфальную арку; подъ монументальной, поддерживаемой коринѳскими колоннами и средней аркой съ кассетами, внутри ея стоитъ саркофагъ, на которомъ покоится статуя Дожа. Классически изящны и вмѣстѣ съ тѣмъ богаты орнаменты, занимающіе всюду надлежащее мѣсто. Но и здѣсь общій эффектъ выше выполненія отдѣльныхъ фигуръ. Двѣ большія статуи юношей, держащихъ щиты съ гербами, стоявшія прежде по обѣимъ сторонамъ памятника, гдѣ онѣ замѣнены теперь скучными женскими фигурами, составляютъ одно изъ украшеній берлинскаго музея. Изъ отдѣльныхъ работъ Пьетро Ломбардо его имя носятъ мощныя суровыя статуи свв. Іеронима и Павла, въ церкви Санъ-Стефано, въ Венеціи, и тонко-прочувствованный рельефъ 1482 г. „Данте надъ рабочимъ пультомъ“, въ мавзолеѣ Данте въ Равеннѣ. Тулліо Ломбардо (род. около 1460 г., ум. въ 1532 г.), стиль котораго съ теченіемъ времени становился все болѣе изысканнымъ, выполнены: еще вполнѣ въ античномъ духѣ, изящный горельефъ музея дворца Дожей, съ двойнымъ портретомъ молодой супружеской четы, вполнѣ въ христіанскомъ духѣ — четыре колѣнопреклоненныхъ ангела на одномъ изъ стѣнныхъ алтарей церкви Санъ-Стефано (1484 г.), и, наконецъ, въ духѣ незадолго до того открытыхъ законовъ живописной перспективы — замѣчательные рельефы въ нижнемъ этажѣ фасада школы св. Марка. Напротивъ, неуравновѣшенны его рельефы съ чудесами св. Антонія (1525 г.) въ капеллѣ этого святого, въ Падуѣ. Въ той же капеллѣ, Антоніо Ломбардо (род. около 1462 г., ум. въ 1516 г.) принадлежитъ (подписанный имъ) строгаго стиля рельефъ съ изображеніемъ Младенца-Христа, говорящаго со св. Антоніемъ (1505 г.); какъ по композиціи, такъ и по драпировкамъ, этотъ рельефъ непосредственно примыкаетъ къ античнымъ образцамъ.

Самыя красивыя изъ достовѣрныхъ произведеній Леопарди — три стройныя бронзовыя мачты для флаговъ на площади св. Марка съ прелестными рельефами въ античномъ духѣ и высокій, украшенный бронзовымъ фризомъ съ оружіемъ мраморный пьедесталъ для отлитой и чеканенной имъ, по модели Вероккіо, статуи Коллеони. Есть, однако, нѣкоторое основаніе думать, что венеціанцы для выполненія въ бронзѣ



Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 52. Надгробный памятникъ Андреа Веидрамини
въ церкви С.-Джованни-е-Паоло, въ Венеціи.

Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

этого главнаго произведенія ихъ монументальной пластики пригласили какого-то флорентійскаго мастера.

Какъ ни искусно умѣла справиться венеціанская пластика XV столѣтія съ разносторонними требованіями, предъявленными къ ней, — до степени настоящаго національнаго искусства въ Венеціи развилась въ эту эпоху лишь живопись, превратившая въ достоинства даже слабыя стороны венеціанскаго художественнаго вкуса.

С. Верхне-итальянская живопись XV столѣтія.

Верхне-итальянская живопись XV столѣтія, подобно скульптурѣ того времени, не была свободна отъ средне-итальянскихъ, т. е. тосканскихъ, вліяній. Какъ мы уже видѣли, Мазолино работалъ въ Кастильоне д'Олона, Джентиле да-Фабріано въ Венеціи и Брешіи, Учелло и Фра-Филиппо создали извѣстныя намъ, къ сожалѣнію, только по описанію фрески въ Падуѣ, знаменитомъ университетскомъ городѣ; въ Миланѣ, наконецъ, никто иной, какъ самъ Леонардо да-Винчи, придалъ верхне-итальянской живописи крылья для высочайшихъ орлиныхъ полетовъ. Но уже въ первой половинѣ XV столѣтія въ верхней Италіи въ неменѣе многочисленныхъ очагахъ, чѣмъ въ Тосканѣ и средней Италіи, горѣло свѣтлое пламя. Самостоятельно, и съ нѣсколько иными результатами, чѣмъ ихъ флорентійскіе товарищи, вели штудіи по перспективѣ падуанскіе ученые мастера, какъ, напримѣръ, Скварчоне и Мантенья. Въ Миланѣ, гдѣ еще раньше ученіе о перспективѣ двигали живописцы Фоппа, Дзенале и Брамантино, всѣ эти изслѣдованія объединилъ, теоретически и практически, въ одну систему Леонардо, привлекшій въ кругъ своихъ изысканій также воздушную и свѣтовую перспективу. Самостоятельно занимались падуанскіе ученые и художники также и археологическими изслѣдованіями, составляющими область, предваряющую ренессансъ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ.

Собранія антиковъ, основанныя ученымъ Скарампи и „отцомъ живописцевъ“ Скварчоне (1397—1474) въ Падуѣ, куда съ Востока доставлялись черезъ Венецію подлинныя греческія, хотя, какъ можно думать, по большей части поздне-греческія произведенія, были сознательно принаровлены къ цѣлямъ художественнаго образованія живописцевъ; и пріемный сынъ Скварчоне, Мантенья, „былъ первымъ великимъ художникомъ-археологомъ“, извѣстнымъ исторіи искусства, какіе бы опыты, согласно Вентури, ни дѣлалъ въ этомъ направленіи мало ясный намъ мастеръ конца XIV столѣтія, Джусто да-Падуа (притомъ флорентіецъ; ум. около 1397 г.).

Также и различныя отрасли прикладной живописи принесли въ Италіи ароматные плоды. Церковная живопись на стеклѣ процвѣтала въ Миланѣ, Болоньѣ и въ Венеціи. Такъ, напримѣръ, въ церкви Санъ-Петроніо, въ Болоньѣ, можно прослѣдить послѣдовательное развитіе ея до начала господства стиля Лоренцо Коста, которому

http://nuclkiev.ua/

принадлежатъ восемь святыхъ въ нишахъ въ окнѣ капеллы Бачокки (около 1492 г.). Инкрустація (интарсія) встрѣтила между Альпами и Апеннинами восторженный пріемъ; болѣе того, непосѣдливые, какъ всегда, верхне-итальянскіе мастера, разнесли его по всей Италіи. Такъ, Кристофоро да-Лендинара (ум. въ 1491 г.) исполнены пять архитектурныхъ видовъ этой наборной работой (1484—88), въ пинакотекѣ Лукки, а братомъ Кристофоро, Лоренцо да-Лендинара (ум. въ 1477), — подобные же виды въ церкви Санта-Марія-де-Фрари, въ Венеціи. Мастеръ Фра-Джованни да-Верона (1457—1525) изъ своего родного города приглашался въ Сіену, Римъ и Неаполь. Но особеннаго расцвѣта достигла въ эту эпоху въ верхней Италіи миніатюрная живопись, подробно изслѣдованная, въ работахъ Б. Малагуцци о болонскихъ, Г. І. Германна, Ад. Вентури и Фед. Германина о феррарскихъ, Бельтрами и Вентури о миланскихъ иллюстрированныхъ рукописяхъ XV столѣтія. Изъ наиболѣе выдающихся венеціанскихъ миніатюристовъ этой эпохи, Маттео де-Пасти, Джироламо даи-Либри и Либерале да-Верона, по крайней мѣрѣ, послѣдніе двое, еще встрѣтятся намъ, когда мы будемъ говорить о фресковой и станковой живописи. Въ Миланѣ работали, напримѣръ, Антоніо да-Монца — смѣлый, нѣсколько неуклюжій ломбардскій мастеръ, судя по подписанному имъ пышному выходному листу въ вѣнскомъ Альбертинумѣ, бывшій, между прочимъ, авторомъ красивыхъ миніатюръ служебника ватиканской библіотеки, — и Кристофоро Преда (или де-Предисъ), живописныя и сильныя миніатюры котораго находятся въ амвросіанской библіотекѣ въ Миланѣ и въ лондонской національной галлереѣ. Въ Падуѣ и Венеціи трудился Бенедетто Бордоне; въ его служебникѣ британскаго музея нашелъ себѣ отголосокъ переходъ отъ падуанскаго стиля къ венеціанскому стилю Джованни Беллини. Но особенно ясно отражается вся верхне-итальянская „великая“ живопись въ миніатюрной живописи Феррары. Уже въ правленіе Монелло (1441—1450) развились типичныя орнаментальныя обрамленія феррарскихъ рукописей, основу которыхъ составляетъ не обычный бѣлый вѣтвящійся орнаментъ флорентійскихъ рукописей, а тонкая, напоминающая кружево сѣтка изъ черныхъ и золотыхъ спиралей; при Борсо (1450—70), направленіе Таддео Кривелли и Франческо Русси, стоявшихъ подъ вліяніемъ Витторе Пизано и Скварчоне, которыхъ главное произведеніе — знаменитая, украшенная свыше чѣмъ 1000 рисунками Библія въ собраніи д'Эсте, въ Вѣнѣ, отдѣляется отъ самостоятельнаго феррарскаго направленія Гульельмо Джиральди, лучшій образчикъ котораго — великолѣпная Библія феррарской Чертозы. Наконецъ, при Эрколе I (1471—1505), старое направленіе, главный представитель котораго, Мартино да-Модена создалъ рядъ красивыхъ богослужебныхъ книгъ феррарскаго собора, отдѣляется отъ новаго, болѣе свободнаго теченія, проявляющагося приблизительно съ 1500 г. и апогея своего достигающаго въ бревіаріи Эрколе I въ собраніи д'Эсте, въ Вѣнѣ.

http://lucl.kiev.ua/

Верхне-итальянская гравюра на деревѣ достигла полнаго расцвѣта лишь въ концѣ XV столѣтія въ Венеціи. Особенной извѣстностью пользуются 172 картины къ тексту романа Франческо Колонны: „Hypnerotomachia Poliphili“, изданнаго впервые въ 1499 г. въ Венеціи Альдо Піо Мануціо, родоначальникомъ знаменитаго венеціанскаго поколѣнія печатниковъ. Контуры этихъ рисунковъ мягки и плавны; шрафировка въ тѣняхъ очень умѣренная, лишь при помощи параллельныхъ штриховъ; отдѣльныя событія изображены наглядно и поэтично.

Но въ верхней Италіи въ гравюрѣ на мѣди (см. стр. 756) замѣтно еще болѣе силы и глубины, чѣмъ въ гравюрѣ на деревѣ. Возможно, что къ флорентійскимъ вліяніямъ присоединились здѣсь сѣверныя. Какъ примѣръ изящныхъ верхне-итальянскихъ „nielli“ (стр. 756), можно назвать превосходныя доски знаменитаго ювелира и живописца Франческо Франчіа (см. ниже, стр. 618) въ болонской пинакотекѣ. Но главные представители верхне-итальянской гравюры на мѣди были одновременно живописцами, среди которыхъ мы и познакомимся съ ними.

Слѣдствіемъ взаимоотношеній между Падуей и Вероной явились, какъ мы видѣли выше (стр. 513), уже въ концѣ столѣтія значительные успѣхи въ передачѣ пространства на плоскости картины и въ жизненности изображенія отдѣльныхъ фигуръ; можно даже думать, что пріобрѣтенія этого рода, въ границахъ указаннаго времени, были пересажены изъ верхней Италіи въ Тоскану. Падуя и Верона и теперь стояли во главѣ движенія, тѣмъ не менѣе, Витторе Пизано, по прозванью Пизанелло (род. около 1380 г., ум. въ 1451 г.), въ Веронѣ былъ старше, чѣмъ Франческо Скварчоне (1397—1474) въ Падуѣ. Пизанелло, портреты, изображенія животныхъ и ландшафтные фоны котораго производили особенное впечатлѣніе, въ своихъ картинахъ болѣе робокъ, чѣмъ въ медаляхъ; и подобно тому, какъ его медали (стр. 804) примыкали, вѣроятно, къ французско-нидерландскимъ образцамъ, такъ, быть можетъ, и его живопись по мнѣнію Дворжака, испытала извѣстное вліяніе сѣверной живописи. Во всякомъ случаѣ, онъ усвоилъ и переработалъ стиль Джентиле да-Фабріано (стр. 780). Остатокъ его фресокъ въ Веронѣ, строгое „Благовѣщеніе“ въ церкви Санъ-Фермо и суровый св. Георгій въ церкви Санта-Анастазіа, заставляетъ еще болѣе сожалѣть о гибели его самыхъ знаменитыхъ стѣнныхъ росписей, каковы, напримѣръ, фрески дворца Дожей въ Венеціи, гдѣ онъ работалъ вмѣстѣ съ Джентиле да-Фабріано. Понятіе о Пизанелло, какъ о живописцѣ, даетъ подписанная имъ картина лондонской національной галлереи, представляющая свв. Антонія и Георгія, стоящихъ другъ противъ друга на фонѣ лѣса, а въ небесной высотѣ явленіе Богоматери съ Сыномъ. Аксессуары исполнены еще при помощи накладного золота. При успѣхахъ въ расположеніи фигуръ въ пространствѣ, онѣ поставлены одна къ другой еще въ нѣсколько принужденныхъ, натянутыхъ позахъ. На этомъ ос-

http://lucl.kiev.ua/

нованіи, и круглую картину берлинской галлереи съ Поклоненіемъ волхвовъ слѣдуетъ считать, если не собственноручнымъ произведеніемъ Пизанелло, то, по крайней мѣрѣ, вышедшимъ изъ его мастерской. Стиль болѣе молодого мастера, Стефано да-Цевіо (род. въ 1393 г.), подписанное Поклоненіе волхвовъ котораго въ музеѣ Бреры въ Миланѣ равнымъ образомъ выдаетъ вліяніе Джентиле да-Фабріано, тѣмъ не менѣе, еще болѣе связанъ, чѣмъ стиль Пизанелло; нѣсколько свободнѣе въ предѣлахъ того же направленія Джованни Бадиле (упоминаемый между 1418 и 1455 гг.), но его Мадонна съ пятью святыми и жертвователемъ въ веронскомъ музеѣ — произведеніе далеко не перваго разряда.

Лишь падуанская живописная школа поставила впервые веронской школѣ новыя цѣли. О собственноручныхъ картинахъ Скварчоне, основателя падуанской школы, можно сказать немного. Это былъ предприниматель, который, обыкновенно, заказываемыя ему картины отдавалъ для выполненія ученикамъ своей „академіи", — имъ, вѣроятно, принадлежитъ, и мелконаписанный алтарный образъ съ тріумфомъ св. Іеронима въ галлереѣ Падуи. За собственноручное произведеніе мастера мы всего скорѣе можемъ считать полностью подписанную имъ, пластически моделлированную Мадонну въ профиль берлинскаго музея (около 1450 г.), живо напоминающую скульптурный стиль Донателло, къ которому она стоитъ еще ближе, чѣмъ къ антику (см. рис. на стр. 815).

Несомнѣнно, исключительно руками учениковъ Скварчоне исполнены заказанныя у него послѣ 1443 г. фрески капеллы св. Христофора въ церкви Эремитани, въ Падуѣ. Шесть картинъ лѣвой стѣны, расположенныхъ въ три горизонтальныхъ ряда, одинъ надъ другимъ, посвящены легендѣ св. Іакова, шесть соотвѣтствующихъ картинъ правой стѣны — легендѣ св. Христофора. Алтарная стѣна занята изображеніемъ Вознесенія Богоматери на небо; въ сводахъ купола написанъ Богъ-Отецъ посреди святыхъ и ангеловъ. Арка, отдѣляющая абсиду отъ капеллы, спереди украшена, вполнѣ на античный манеръ, букраніями и гирляндами плодовъ; подобныя же гирлянды, прерываемыя амурчиками, свѣшиваются въ верхніе ряды картинъ. Мы едва-ли погрѣшимъ, если признаемъ духъ и направляющую волю Андреа Мантеньи (1430—1506), величайшаго и наиболѣе самостоятельнаго изъ учениковъ Скварчоне, въ сочиненіи и порядкѣ этой росписи, но въ выполненіи ея несомнѣнно участвовали нѣкоторые соученики и товарищи Мантеньи, на которыхъ мы должны бѣгло остановиться. Мнѣнія сильно расходятся на тотъ счетъ, какую долю участія въ украшеніи фресками капеллы Эремитани принимали далматинецъ Грегоріо Скіавоне и болонецъ Марко Цоппо (дѣятельность перваго приходится на 1440—70 гг., второго — на 1471—1498 гг.), засвидѣтельствовавшихъ свою принадлежность къ школѣ Скварчоне подписями на жестко и сухо написанныхъ образахъ Мадонны въ берлинской галлереѣ и въ

http://lucl.kiev.ua/

собранiи лорда Умборна въ Англiи. Всѣми признается, что Никколо Пиццоло, другой ученикъ Скварчоне, исполнилъ фрески въ абсидѣ капеллы; Боно да-Феррара, который, какъ доказываетъ его Iеронимъ въ лондонской галлереѣ, перешелъ изъ школы Пизанелло въ кругъ Скварчоне, подписалъ своимъ именемъ „св. Христофора съ Младенцемъ Христомъ на плечѣ", а Ансуино да-Форли́, вышедшiй, какъ доказалъ Кристеллеръ, изъ направленiя Пьеро делла-Франческа, — проповѣдь св. Христофора въ капеллѣ Эремитани; на этомъ основанiи, Ансуино справедливо приписываютъ еще нѣкоторыя другiя картины того же цикла, которыя слишкомъ слабы для Мантеньи. Но четыре нижнiя картины обѣихъ стѣнъ, равно какъ обѣ среднiя лѣвой стѣны, и стѣна со св. Iаковомъ, вполнѣ выражаютъ юношески-свѣжую кисть самого Мантеньи.

Мадонна. Картина Франческо Скварчоне въ берлинской галлереѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Андреа Мантенья родился въ 1431 г. въ Виченцѣ, въ 1441 г. упоминается, какъ ученикъ Скварчоне, въ Падуѣ, а въ 1460 г. былъ призванъ Людовико II Гонзага въ Мантую, гдѣ онъ и умеръ въ 1506 г. Ясная, суровая, пластическая сила его юношескаго стиля нигдѣ не обнаруживается яснѣе, чѣмъ въ вышеназванныхъ падуанскихъ фрескахъ, оконченныхъ въ 1455 г. Въ особенности четыре нижнiя картины, шествiе св. Iакова къ лобному мѣсту и усѣкновенiе его главы по лѣвую руку, мученичество св. Христофора и переносъ его тѣла — по правую, разсчитаннымъ на перспективную иллюзiю стремленiемъ, заставить плоскость картины казаться дѣйствительнымъ пространствомъ позади обрамленiя, на которое нѣкоторыя дѣйствующiя лица какъ бы наступаютъ ногою, превосходятъ всѣ попытки флорентiйцевъ въ этомъ родѣ. Здѣсь повсюду мастеръ прежде всего заботится о тѣлесности фигуръ, индивидуально-характеризованныя головы которыхъ отличаются, притомъ, высокой одухотворенностью, и объ осязательности изображаемыхъ событiй. Средневѣковой стѣнной живописи съ сокращеннымъ пространствомъ здѣсь вполнѣ сознательно противопоставляется стѣнная живопись новаго времени съ углубленнымъ пространствомъ.

Какъ Мантенья еще въ 1453—4 гг. выполнялъ большой алтарный образъ, показываетъ алтарь св. Луки въ музеѣ Бреры, въ Миланѣ, съ

http://tuclev.ua/

его стоящими подъ стрѣльчатыми арками на золотомъ фонѣ, безо всякаго перспективнаго углубленія, фигурами святыхъ. Дату 1454 г. и его подпись носитъ его первая картина на полотнѣ — благородная фигура св. Евфиміи въ неаполитанскомъ музеѣ. Лишь между 1457 и 1459 гг. создалъ Мантенья первый большой алтарь, къ которому онъ примѣнилъ всѣ перспективныя пріобрѣтенія капеллы св. Христофора, — великолѣпный триптихъ въ церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ; въ средней части его изображена, подъ гирляндами изъ плодовъ, Богоматерь на тронѣ, окруженная играющими на музыкальныхъ инструментахъ и поющими ангельчиками, на боковыхъ створкахъ — величавыя группы святыхъ въ великолѣпно разработанномъ въ перспективномъ отношеніи „небесномъ чертогѣ". Сильное по выраженію „Распятіе" съ пределлы этого алтаря находится въ Луврѣ. Падуанскому времени принадлежатъ также его небольшой св. Севастіанъ въ вѣнской галлереѣ и три прекрасныя картины берлинскаго музея: Мадонна въ рамѣ изъ ангеловъ, Срѣтеніе во храмѣ и превосходный погрудный портретъ неизвѣстнаго кардинала. Къ первому періоду мантуанской дѣятельности Мантеньи мы, вмѣстѣ съ Кристеллеромъ, относимъ нѣкоторыя изъ его наиболѣе захватывающихъ и поэтичныхъ картинъ: такъ, напримѣръ, удивительный триптихъ галлереи Уффицій, въ средней части котораго изображено Поклоненіе волхвовъ, передъ романтическимъ скалистымъ гротомъ, своеобразно реалистическое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, удивительно поэтично скомпанованное Успеніе Богоматери въ мадридскомъ музеѣ, наконецъ, поразительный по правдивости и глубоко одухотворенный Плачъ надъ тѣломъ Христовымъ въ музеѣ Бреры, въ Миланѣ. Вытянутое въ полномъ раккурсѣ тѣло обращено къ зрителю подошвами ногъ, въ то время какъ слѣва глядятъ искаженныя жестокой мукой лица плачущихъ.

Возвращеніе съ охоты. Изъ серіи фресокъ Андреа Мантенья въ „Камера дельи-Спози" въ Мантуѣ. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Новымъ великимъ предпріятіемъ Мантеньи былъ оконченный въ 1474 г. циклъ фресокъ въ мантуанскомъ зàмкѣ въ „Камера дельи-

Спози“. Вся комната — цоколь, стѣны, потолочный сводъ — была живописно углублена, съ намѣреніемъ какъ бы расширить данное помѣщеніе; портретныя группы въ натуру Людовико Гонзага и его приближенныхъ, его слугъ, его лошадей (см. рис. 816) и охотничьихъ собакъ такъ пластично вставлены въ ландшафтную раму (частью онѣ помѣщены передъ написанной архитектурой), словно онѣ дѣйствительно живутъ тамъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, это — первыя въ исторіи искусства большія портретныя группы самостоятельнаго характера, а живописный сводъ, черезъ представленныя въ полной проекціи снизу круговыя перила котораго глядятъ внизъ любопытныя человѣческія головы, въ то время какъ вокругъ нихъ рѣзвятся ангелы, — наиболѣе ранній примѣръ потолочной живописи, разсчитанной на оптическую иллюзію при разсматриваніи ея снизу. Здѣсь, какъ и повсюду, Мантенья является смѣлымъ новаторомъ, основательно владѣющимъ техникой мастеромъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и геніальнымъ подражателемъ природы,

Еще разъ новые пути проложилъ этотъ мощный талантъ своимъ знаменитымъ „Тріумфомъ Цезаря“, состоящимъ изъ серіи девяти большихъ четыреугольныхъ картинъ, украшающихъ королевскій дворецъ Гэмптонъ-Кортъ, близъ Лондона. Воины, несущіе трофеи, или добычу, трубачи, слоны съ факелами на спинѣ, плѣнные, быки, ведомые на привязи, наконецъ, Цезарь на своей побѣдной колесницѣ, передъ тріумфальной аркой, зрители въ окнахъ домовъ, памятники на горныхъ вершинахъ задняго плана: импозантное тріумфальное шествіе, движущееся неудержимымъ потокомъ справа налѣво! Мощныя, полныя жизни, свободно, но размѣренно движущіяся фигуры! Множество тщательно изученныхъ античныхъ костюмовъ, сосудовъ, утвари и музыкальныхъ инструментовъ! Именно, въ этой серіи картинъ Мантенья является передъ нами великимъ художникомъ-археологомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ также и мастеромъ, надѣленнымъ огромнымъ самобытнымъ чувствомъ природы и стиля. Изъ числа станковыхъ картинъ, выполненныхъ въ античномъ духѣ, тѣсно примыкающихъ къ этому тріумфальному шествію, здѣсь могутъ быть еще названы лишь грандіозныя луврскія картины: „Парнасъ“ (правильнѣе „Тріумфъ Венеры“) и „Побѣда добродѣтели“. Изъ позднихъ, болѣе простыхъ по композиціи образовъ Мантеньи высокой похвалы заслуживаетъ, въ особенности, св. Семейство дрезденской галлереи за спокойное благородство формъ и холодное великолѣпіе колорита, отличающія эту картину. Наконецъ, изъ большихъ алтарныхъ образовъ поздней поры художественной дѣятельности Мантеньи, характеризуемыхъ при слегка увеличивающейся округлости формъ спокойной умиротворенностью настроенія, выдается луврская Мадонна делла-Витторіа, съ ея великолѣпнымъ, составленнымъ изъ однѣхъ фруктовыхъ гирляндъ тріумфальнымъ балдахиномъ, подъ которымъ разыгрывается дѣйствіе; но также и Мадонна съ предстоящими ей Іоанномъ Крестителемъ и св. Магдалиной въ лондонской національной галлереѣ и

http://luct.kiev.ua/

Мадонна 1497 г. въ собраніи Тривульчіо въ Миланѣ принадлежатъ къ числу прекраснѣйшихъ произведеній Мантеньи.

Какъ граверъ, Мантенья также занимаетъ руководящее и господствующее положеніе во всей Италіи. Правда, изъ многочисленныхъ, обычно приписываемыхъ ему гравюръ на мѣди, за собственноручныя Кристеллеръ признаетъ только семь, изъ которыхъ слѣдуетъ упомянуть поразительное положеніе во гробъ продолговатаго формата (Барчъ 3), обѣ Вакханаліи (Барчъ 19 и 20) и обѣ битвы морскихъ божествъ (Б. 17 и 18; см. рис. на этой стр.). Въ своей спокойной, увѣренной техникѣ, работая параллельными штрихами, Мантенья далъ здѣсь, дѣйствительно, образцовыя произведенія гравюры на мѣди, и вмѣстѣ съ тѣмъ, слушая двѣ души, которыя жили въ его груди, создалъ какъ христіанскія, такъ и античныя изображенія высшей силы движенія и полноты выраженія.

Битва морскихъ божествъ. Гравюра на мѣди Андреа Мантенья. По оригиналу королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.

Изъ учениковъ Мантеньи должны быть названы, главнымъ образомъ, его сыновья Людовико и Франческо. Но и на тѣхъ своихъ верхне-итальянскихъ современниковъ, которые были его ровесниками по возрасту, Мантенья оказалъ огромное вліяніе; его вліянію слѣдуетъ прежде всего приписать тотъ фактъ, что его направленіе или направленіе Скварчоне въ третьей четверти XV-го столѣтія, по крайней мѣрѣ, на время утвердилось во всѣхъ художественныхъ центрахъ верхней Италіи.

Главными представителями этого направленія въ Феррарѣ были Козимо Тура, прозванный Космé (1429 или 1430—95) и Франческо Косса (около 1438—80). Тура можно безусловно признать отпрыскомъ падуанской школы, одинъ изъ представителей которой Пьеро делла-Франческа (стр. 781), работавшій въ Феррарѣ около 1470 года, оказалъ на Тура большое вліяніе. Тура, какъ художникъ, является нерѣдко болѣе угловатымъ, иногда болѣе фантастичнымъ и свободнымъ отъ традиціонныхъ правилъ и болѣе пріятнымъ въ краскахъ, чѣмъ Мантенья, хотя и не достигаетъ металлической силы послѣдняго. Къ сожалѣнію,

различныя стѣнныя росписи дворца въ Феррарѣ, выполненныя Тура, не сохранились, но такія картины, какъ „Благовѣщеніе“, „Св. Георгій“, писанныя въ 1469 г. на створкахъ, въ феррарскомъ соборѣ, и чрезвычайно суровая, но величавая „Скорбящая Богоматерь съ тѣломъ Сына“, въ музеѣ Корреръ въ Венеціи даютъ понятіе о силѣ его творчества собственно въ Италіи. Цѣлый же рядъ его выдающихся произведеній, собранныхъ Гаркомъ, находится внѣ Италіи: такъ, берлинскій музей, между прочимъ, обладаетъ великолѣпнымъ напрестольнымъ образомъ съ изображеніемъ Богоматери съ младенцемъ, сидящей на богато украшенномъ тронѣ, среди святыхъ и ангеловъ; въ дрезденской галлереѣ находится угловато написанный, но строгій и полный настроенія „Св. Себастіанъ“, съ находящимся у ногъ его издалека глядящимъ зрителемъ, замѣчательно тонко переданнымъ въ краскахъ (рис. рядомъ).

Св. Севастьянъ. Картина Козимо Тура въ королевской дрезденской галлереѣ. По фотографіи издательскаго учрежденія Ф. Бруккмана и К° въ Мюнхенѣ.

Франческо Косса былъ художникъ того же направленія, какъ и Тура, но спокойнѣе, выдержаннѣе и ровнѣе его. Женскіе типы Франческо Косса, всегда съ полными щеками и узкими лбами, долгое время держались въ феррарской школѣ. Колоритъ картинъ Косса менѣе богатъ, чѣмъ у Тура, но онъ свѣжъ и самобытенъ. Изъ его фресокъ, писанныхъ въ Феррарѣ, гдѣ онъ работалъ уже въ 1456 году вмѣстѣ со своимъ отцомъ, сохранились лишь фрески во дворцѣ Шифанойя съ символическими изображеніями мѣсяцевъ марта, апрѣля и мая; величественный рядъ фресокъ изъ жизни герцога Борсо, изъ области символическихъ представленій и изъ обыденной жизни, является главнымъ памятникомъ старой феррарской школы. Впрочемъ, собственная рука Косса можетъ быть признана безусловно только въ нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ. Около 1470 года Косса уѣхалъ въ Болонью. Тамъ онъ выполнилъ въ 1472 году для церкви Мадонна дельБаракано замѣчательную по возвышенности фреску съ „Мадонной“ и портретами Джованни Бентиволіо и его жены, а въ 1474 году „Мадонну“ со св. Петроніемъ и Іоанномъ евангелистомъ, находящуюся теперь въ мѣстной пинакотекѣ. Лучшее произведеніе Косса, его картина „Благовѣщеніе“ въ дрезденской галлереѣ, приписывавшаяся ранѣе рукѣ Мантеньи, въ которой видны всѣ черты его живописи — некрасивыя женскія лица, пластичная твердость кисти и правильность перспективы.

Во главѣ молодого поколѣнія художниковъ феррарской школы надо поставить Эрколе Роберти (около 1455—1496), который только теперь, благодаря изслѣдованіямъ Вентури, является въ истинномъ свѣтѣ; это

молодое поколѣніе художниковъ сохранило навсегда строгій рисунокъ, увѣренную моделлировку, красочную прелесть и утонченную игру свѣтотѣни, хотя, конечно, и не могло мѣряться съ флорентійской школой и съ Мантеньей ни въ силѣ передачи характеровъ, ни въ ясности монументальныхъ композицій. Главнымъ произведеніемъ Эрколе Роберти является оригинально задуманный алтарь 1481 года въ Брерѣ, относительно котораго Риччи привелъ достовѣрныя данныя. Краски и линіи слились здѣсь вмѣстѣ строго и одухотворенно. Въ дрезденской галлереѣ находятся два изображенія отъ алтарнаго цоколя руки Эрколе Роберти, какъ можно объ этомъ догадываться на основаніи указаній Вазари, представляющія „Взятіе Христа подъ стражу“ и „Шествіе Его на Голгоѳу“. Въ королевскомъ институтѣ въ Ливерпулѣ находится и средняя часть этого же цоколя изъ церкви С.-Джованни-инъ-монте, въ Болоньѣ, съ изображеніемъ „Скорбящей Богоматери“. Лондонская національная галлерея также имѣетъ подобную картину даровитаго художника въ его „Скорбящей Богоматери“.

Не надо смѣшивать съ Эрколе Роберти Эрколе Гранди (около 1462—1535), который, какъ и Доменико Панетти (около 1466—1512) и Микеле Кольтеллини, принадлежалъ къ числу несамостоятельныхъ художниковъ феррарской школы, подготовлявшихъ новое феррарское искусство XVI столѣтія.

Лоренцо Коста (род. въ Феррарѣ въ 1460 г., умеръ въ Мантуѣ въ 1535 г.) принадлежалъ къ числу тѣхъ художниковъ, которые, какъ и Франческо Косса, принесли въ Болонью хорошую феррарскую живопись XV столѣтія.

Какъ ученикъ Космé Тура, онъ развивался вначалѣ на ряду съ Эрколе Роберти. Наиболѣе извѣстное произведеніе Коста, въ духѣ феррарской школы — картина, написанная между 1488—1490 годами для часовни Бентивольи въ С.-Джакомо-Маджоре въ Болоньѣ, на которой чрезвычайно жизненно написано семейство Бентивольи, а Мадонна уже начинаетъ свѣтиться „спокойствіемъ и простотою“, впослѣдствіи столь свойственными живописи Коста. Прелестная, съ роскошными деталями Мадонна 1492 г. въ капеллѣ Баччокки, въ церкви св. Петронія, примыкаетъ къ ней по краскамъ. Вскорѣ послѣ этого Коста подпалъ подъ вліяніе умбрійской школы, увлекшей его, какъ доказалъ Якобсенъ, гораздо ранѣе, чѣмъ друга и земляка его Франча, съ которымъ Коста развивался въ самомъ тѣсномъ содружествѣ и взаимномъ вліяніи другъ на друга.

Впервые эти вліянія сказались довольно ясно въ картинѣ Косты „Коронованіе Маріи“, въ церкви С.-Джованни-инъ-монте въ Болоньѣ. Прелестное „Поклоненіе волхвовъ“ 1499 года въ Брерѣ, слащавый „Тріумфъ св. Петронія“ въ пинакотекѣ Болоньи 1502 года и нѣжная „Святая Бесѣда“ 1505 года въ лондонской національной галлереѣ показываютъ замѣтное вліяніе какъ Перуджино, такъ и возрастающее вліяніе

Франча. Затѣмъ слѣдуютъ фрески въ ораторіи Джованни Бентивольо, въ церкви св. Цециліи въ Болоньѣ, въ украшеніи которой принимали участіе всѣ лучшіе художники, жившіе тогда въ Болоньѣ. Длинныя стѣны часовни содержатъ десять большихъ фресокъ съ изображеніями легенды о св. Цециліи и ея женихѣ Валеріанѣ (рис. на этой стр.). Двѣ изъ нихъ принадлежатъ рукѣ Франча, а двѣ Коста: „Обращеніе Валеріана“ и „Раздача имъ своего богатства“. Въ этихъ картинахъ совершенно не видно флорентійской строгой законченности композиціи, наоборотъ, эти картины радуютъ видомъ своихъ удлиненныхъ, полныхъ настроенія и внутренняго одушевленія фигуръ на фонѣ богатаго пейзажа съ зеленѣющей травой и голубой далью. Изъ всѣхъ многочисленныхъ произведеній Коста, написанныхъ имъ въ Мантуѣ въ послѣдніе годы жизни, прелестная картина „Дворецъ музъ Изабеллы д'Эсте“ въ Луврѣ показываетъ ясное вліяніе Мантеньи рядомъ съ вліяніями умбрійскими.

Обращеніе Валеріана. Фреска Лоренцо Коста въ ораторіи св. Цециліи въ Болоньѣ. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Въ Болоньѣ жилъ и работалъ Франческо Райболини, по прозванію Франча (1450—1517 гг.), извѣстный художникъ, сначала бывшій золотыхъ дѣлъ мастеромъ, но потомъ перемѣнившій свою профессію на живопись, подъ вліяніемъ Коста, уже тогда общепризнаннаго главы школы. Изъ раннихъ произведеній Франча слѣдуетъ отмѣтить небольшую съ утонченностью эмали выполненную картину „Св. Семейство“ берлинской галлереи, нѣсколько картинъ, находящихся въ частныхъ собраніяхъ Италіи и его пламеннаго „Св. Георгія“ въ національной галлереѣ, въ Римѣ. Первой большой картиной Франческо Франча съ ясно выраженнымъ вліяніемъ умбрійской школы, воспринятымъ черезъ Коста, была „Мадонна“ съ шестью святыми, находящаяся теперь въ болонской пинакотекѣ. Типичны удлиненныя головы съ рѣзко выступающей височной костью. Своей внутренней силой и искренностью мечтательнаго настроенія его типы превосходятъ даже типы Перуджино и Коста. Такова же по настроенію и картина его „Мадонна среди розъ“ въ мюнхенской

пинакотекѣ. Окрѣпшимъ рисункомъ и свѣтлыми серебристыми красками, показывающими дальнѣйшее развитіе Франча (около 1500 г.) славятся „Поклоненіе младенцу“ и „Мадонна на высокомъ тронѣ посреди шести святыхъ“ болонской пинакотеки. Франча, однако, пережилъ еще разъ рѣзкій переломъ въ своемъ творчествѣ, когда узналъ Рафаэля; „языкъ формъ“ сталъ у него болѣе богатымъ и гибкимъ, краски еще теплѣе, а передача настроенія стала глубже, безъ слащавости Перуджино. Таковы — „Благовѣщеніе“ въ болонской пинакотекѣ, „Крещеніе Христа“ 1509 г. въ дрезденской галлереѣ и двѣ фрески этого же года въ ораторіи св. Цециліи, изображающія „Обрученіе св. Цециліи“ (рис. рядомъ) и ея „Погребеніе“. Впослѣдствіи Франча сдѣлался художникомъ неровнымъ, манернымъ. Ему не было дано подняться на высоту художника-піонера „золотого времени“ первой трети XVI-го столѣтія.

Обрученіе св. Валеріана и св. Цециліи. Фреска Франческо Франча въ ораторіи св. Цециліи, въ Болоньѣ. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

Изъ всѣхъ многочисленныхъ учениковъ и послѣдователей Франча, окружавшихъ его въ Болоньѣ, довольно извѣстны сыновья его Джакомо и Джуліо Франча, ученики Амико Аспертини и Джакобо Боатери, а изъ товарищей его—Джованни Марія Кіадароло и Тамарочча; но среди нихъ выдѣляется своимъ дарованіемъ только Тимотео делла-Вита изъ Феррары (1467—1523). Тимотео работалъ въ Болоньѣ съ 1491 по 1495 г. подъ руководствомъ Франча, въ 1495 году онъ уѣхалъ въ Урбино, и былъ тамъ по отношенію къ молодому Рафаэлю или первымъ его учителемъ, или его старшимъ товарищемъ, что еще до сихъ поръ неясно. Въ Урбино можно найти картины Тимотео, писанныя еще подъ вліяніемъ Коста и Франча. „Пророки“, писанные Тимотео позже для фресокъ съ „Сивиллами“ Рафаэля въ церкви С.-Марія делла-Паче въ Римѣ и „алтарь Магдалины“ 1521 года собора въ Губбіо вполнѣ ясно доказываютъ, что онъ совершенно перешелъ къ Рафаэлю. Вообще, смѣшеніе умбрійской, феррарской и болонской школъ, отличающее его произведенія, даетъ ему отпечатокъ чего-то безвременнаго, стоящаго внѣ опредѣленной школы, такъ что, при всей прелести и чистотѣ его художественнаго языка, онъ кажется холоднымъ и „старомоднымъ“.

Художники Модены также поддерживали новое теченіе феррарской живописи, что само собою понятно вслѣдствіе связи этого города съ домомъ Эсте. Къ направленію Тура и Косса можно отнести картину „Коронованіе Маріи“, въ моденской галлереѣ, писанную еще „по-старому“, со сверкающимъ золотомъ фономъ, — авторами которой Вентури считаетъ братьевъ Аньоло и Бартоломео Эрри. Бартоломео Бонасчіа (ум. въ 1527 г.), написавшій въ 1485 году мертваго Спасителя въ гробу, поддерживаемаго членами святого семейства, слѣдуетъ въ этой картинѣ вполнѣ манерѣ Франческо Косса. Болѣе близокъ къ Коста Пелегрино Мунари (ум. въ 1523 г.), въ своей красочной Мадоннѣ на тронѣ, феррарской галлереи, со свв. Джеминіаномъ и Іеронимомъ по сторонамъ.

Изо всѣхъ этихъ художниковъ болѣе значительнымъ является Франческо Біанки-Феррари (упоминаемый въ Моденѣ въ 1481—1510 гг.), учитель Корреджіо, принесшій, какъ и Мунари, въ строгую феррарскую живопись моденское „изящество“ (Gentilezza). Относительно приписываемыхъ ему картинъ до сихъ поръ господствуетъ невѣроятное противорѣчіе мнѣній. Вентури въ 1887 и 1890 годахъ приписывалъ Мунари двѣ большія картины, которыя въ 1898 году онъ уже съ полнымъ правомъ отнесъ къ произведеніямъ Франческо Мунари. Одна изъ этихъ картинъ, вызвавшая такъ много толковъ,—Мадонна на высокомъ тронѣ берлинскаго музея, ниже котораго, на фонѣ красиваго сельскаго пейзажа съ угрюмыми скалами, громоздящимися вдали, стоятъ четыре стройныя фигуры душевно умиленныхъ святыхъ, тѣла которыхъ, однако, написаны нѣсколько угловато. Вторая картина Феррари, извѣстная уже Морелли, изображаетъ Мадонну со свв. Іеронимомъ и Севастіаномъ въ церкви св. Петра въ Моденѣ. Колончатая зала въ стилѣ возрожденія крыта плоской крышей, а ландшафтъ, совершенно самостоятельный, помѣщенъ на цоколѣ. Въ дѣйствительности считаютъ возможнымъ видѣть въ этой живописи раннее искусство Корреджіо, уже знакомое XV-му столѣтію.

Парма, городъ Корреджіо, въ это время еще не перешла къ изящной новой живописи, несмотря на старанія художниковъ Жакопо Лоши, Пьериларіо и Филиппо Маццуола. Не то мы видимъ въ Кремонѣ, гдѣ падуанско-феррарское теченіе довольно рано скрещивается съ венеціанскимъ и уже во второй половинѣ 15-го столѣтія являются даровитые художники, правда, нѣсколько „старомодные“, какъ Франческо и Филиппо Таккони, по своимъ дарованіямъ уступающіе, однако, появившемуся на рубежѣ XVI-го столѣтія Боккачіо Боккачини, художнику вначалѣ самостоятельному (приблизительно 1467—1524 или 1525). Боккачіо работалъ въ Феррарѣ, а по временамъ во Флоренціи, Венеціи, Генуѣ и Римѣ, въ 1505 году онъ вернулся въ Кремону, гдѣ вскорѣ взялъ на себя украшеніе тамошняго собора, фрески котораго изъ жизни Дѣвы Маріи и Спасителя принадлежатъ къ самымъ обширнымъ

http://luck.kiev.ua/

во всей Италіи. Боккачіо, само собою понятно, написалъ только часть этихъ фресокъ, а именно, картины: „Спаситель со святыми покровителями Кремоны“ (1506 г.) въ апсидѣ храма, „Рожденіе Богородицы“, „Обрученіе Богородицы“ (1515 г.) на средней части лѣвой стѣны главнаго нефа церкви, выполненныя вполнѣ еще въ духѣ XV-го столѣтія, но наполовину подъ феррарско-умбрійскимъ и венеціанскимъ вліяніями. Остальные авторы фресокъ кремонскаго собора, художники Франческо Бембо („Поклоненіе волхвовъ“, 1515 г. „incipiens“) и Альтобелло Мелоне („Избіеніе младенцевъ“ 1517 г.) шли уже совершенно по теченію XVI-го столѣтія.

Мученіе св. Севастьяна. Фреска Винченцо Фоппа въ Брерѣ, въ Миланѣ. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

Винченцо Фоппа, ученикъ Скварчоне, насаждалъ въ Миланѣ падуанское направленіе. Онъ родился въ Брешіи, жилъ въ Миланѣ уже въ 1457 г. и умеръ тамъ въ 1492 году. Его можно назвать миланскимъ Мантеньей. Въ Брешіи онъ написалъ для алтаря, находящагося теперь въ музеѣ Брера, шесть большихъ фигуръ святыхъ, въ которыхъ сказались типическія черты ранней миланской школы: окаменѣлое строгое спокойствіе лицъ святыхъ, красножелтый цвѣтъ волосъ которыхъ стоитъ въ полномъ противорѣчіи съ утонченной свѣтотѣнью, играющей на тѣлахъ. Изъ миланскихъ фресокъ Фоппа прежде всего важны написанныя въ часовнѣ Портинари, начатыя имъ около 1462 года; собственно говоря, рукѣ Фоппа принадлежатъ только мощныя фигуры отцовъ церкви въ круглыхъ медальонахъ, помѣщенныя въ парусахъ (такъ думаетъ и Якобсенъ), и четыре картины изъ жизни св. мученика Петра на боковыхъ стѣнахъ. Формы обнаженнаго тѣла и складки одежды здѣсь написаны болѣе спокойно, колоритъ сталъ ярче. Удачно справился Фоппа и съ пространствомъ, какъ въ архитектоникѣ, такъ и въ

ландштафтѣ. Изъ фресокъ Фоппа, перенесенныхъ въ музей Бреры, „Мученіе св. Севастьяна“ показываетъ большіе успѣхи этого художника въ его лучшіе годы (рис. на стр. 824). Къ періоду зрѣлаго творчества Фоппа относятся „Поклоненіе волхвовъ“ въ лондонской національной галлереѣ, правильно приписанное ему Фриццони, „Мученіе св. Севастьяна“ въ городскомъ музеѣ Милана и великолѣпный алтарь въ церкви св. Марія дель-Кастелло въ Савонѣ. Вообще, Винченцо Фоппа долженъ быть по справедливости считаемъ за основателя миланской школы XV-го столѣтія, за большого и сильнаго, но строгаго художника.

Къ миланской школѣ Фоппа принадлежатъ такіе художники, какъ Бутиноне, Дзенале, Амброджо Бевилаква, Амброджо да-Фоссано, Амброджо Бреда (de-Predis), Бернардино Конти, Макрино д'Альба и Бартоломмео Суарди, по прозванію Брамантино. Сумерки этой школы разсѣялись въ 80-хъ годахъ столѣтія подъ вліяніемъ разсвѣта, принесеннаго двумя выдающимися среднеитальянскими художниками. Уже въ 1474 г. въ Миланѣ появился Донато д'Анджело, по прозванію Браманте (1444—1514), извѣстный не только какъ великій архитекторъ, но и какъ живописецъ, а въ 1481 или 1482 году изъ Флоренціи въ Миланъ прибылъ Леонардо да-Винчи, еще болѣе значительный художникъ; всѣ болѣе чуткіе художники школы Фоппа разомъ поддались тому новому, великому теченію живописи, наиболѣе полнымъ выразителемъ котораго былъ, конечно, Леонардо да-Винчи. Однако, мы должны сначала бросить взглядъ на даровитыхъ учениковъ Фоппа.

Мы не будемъ удѣлять много вниманія художникамъ Бутиноне и Дзенале, которымъ Зейдлицъ, Фриццони, Малагуцци-Валери и Суида посвятили отличныя изслѣдованія. Общее главное произведеніе ихъ, вызвавшее много толковъ — алтарь, составленный изъ нѣсколькихъ частей, въ хорѣ церкви св. Мартина въ Тревиліо. Вліяніе же Леонардо да-Винчи болѣе всего отразилось на позднихъ произведеніяхъ такихъ художниковъ, какъ Макрино д'Альба, въ туринской галлереѣ, Амброджо Бевилаква, въ дрезденской галлереѣ и въ Брерѣ, и, главнымъ образомъ, Амброджо Фоссано, по прозванію Боргоньоне или Бергоньоне (около 1450—1523), постепенно переходившаго отъ сѣроватой желтизны красокъ Фоппа къ богатому красочному изобилію Леонардо, къ свободѣ и округлости его тѣлъ, и къ прелести выраженія чувствъ. Бельтрами собралъ всѣ фрески, которыми Боргоньоне украсилъ городъ св. Амвросія и его окрестности. Чертоза въ Павіи владѣетъ цѣлой выставкой произведеній Боргоньоне, для которой художникъ работалъ въ періодъ 1488—94 и 1514 гг. Его самыя оригинальныя фрески находятся въ трансептѣ церкви, и представляютъ „Основаніе Чертозы Джаномъ Галеаццо“, „Коронованіе Маріи“ съ портретами Франческо Сфорца и Людовико иль-Моро. Вліяніе Леонардо да-Винчи проявляется въ „Се человѣкъ“ церкви св. Амбросія въ Миланѣ и въ „Коронованіи Маріи“ церкви Инкоронаты въ Лоди. Амброджо

съ большой любовью писалъ спокойные лики Мадоннъ и святыхъ. Произведенія его находятся и внѣ Италіи, въ коллекціяхъ Лондона, Парижа и Берлина. Съ именемъ этого художника связываютъ „Мадонну со св. Руфомъ" въ Брерѣ, „Распятіе" 1490 въ Чертозѣ (Pavia), „Мадонну со св. Амвросіемъ" въ берлинской галлереѣ и, наконецъ, „Успеніе Богородицы" 1522 года въ Брерѣ, въ Миланѣ. Именно, въ этихъ произведеніяхъ отражается его художественная личность.

Великій Браманте проявилъ себя въ Миланѣ главнымъ образомъ въ декоративной живописи, связанной съ дѣятельностью его какъ архитектора. Сохранились, хотя и въ испорченномъ видѣ, сильныя по рисунку фигурныя фрески, находящіяся теперь въ Брерѣ, которыми онъ украсилъ залъ дворца Принетти-Панигароли, въ Миланѣ; это фигуры воиновъ, помѣщенныя художникомъ въ нишахъ, написанныхъ красками, напоминающихъ близко его архитектурный стиль. Фигуры этихъ пышныхъ безбородыхъ воиновъ, въ полуантичномъ воинскомъ одѣяніи, пластично разработанныя, взяты художникомъ въ рѣзкомъ освѣщеніи, а открытыя лица ихъ дышатъ прямодушіемъ умбрійско-флорентійскаго выраженія.

Бартоломмео Суарди, упоминаемый между (1491—1529 гг.) помощникъ Браманте, также вышелъ изъ миланской школы и за свое слѣпое подражаніе Браманте получилъ прозвище Брамантино, т. е. маленькаго Браманте. О его произведеніяхъ совершенно отсутствуетъ всякое единомысліе среди ученыхъ. Фриццони вполнѣ основательно оспариваетъ принадлежность Брамантино картины „Поклоненія волхвовъ" лондонской національной галлереи и приписываетъ ее Фоппа; правъ также и Зейдлицъ, приписывая Зенале большую картину на доскѣ „Обрѣзаніе Христа", въ Луврѣ. Болѣе увѣренно можно приписать Брамантино „Положеніе тѣла Христова", написанное на сводѣ кладбищенской церкви въ Миланѣ.

Въ „Поклоненіи волхвовъ", принадлежащемъ собранію Лейярда въ Венеціи, всего замѣтнѣе сказывается вліяніе среднеитальянской школы, вліяніе же Леонардо да-Винчи сказывается въ его алтарѣ съ „Мадонной предъ пеленой, поддерживаемой ангелами", въ „Амвросіанѣ", въ Миланѣ.

Леонардо да-Винчи, великій художникъ въ періодъ своего перваго пребыванія въ Миланѣ (съ 1481 или 1482 по 1499 годъ) принадлежитъ еще къ XV-му столѣтію. Изъ его произведеній въ миланскомъ Кастелло сохранилось, повидимому, имъ самимъ задуманное украшеніе сводовъ „Залы оружія": отъ верхней части стѣнъ тянутся вверхъ дубовыя деревья, ихъ вѣтви скрещиваются и переплетаются по своду между собой и съ веревочными плетеніями. Естественность вѣтвей и дубовой листвы даны здѣсь во вкусѣ поздне-готическаго древеснаго стиля (стр. 584 и 702) и стоятъ въ связи со стилемъ болѣе раннихъ мотивовъ лиственныхъ плетеній. Въ продолженіе своего перваго пребыванія

http://luck.kiev.ua/

въ Миланѣ Леонардо да-Винчи, чрезвычайно занятый различными предпріятіями, все же часто возвращался къ успокаивавшей его живописи (стр. 807). Такъ какъ мы вмѣстѣ съ Морелли, Фриццони и другими изслѣдователями не можемъ считать за произведенія Леонардо ни извѣстные портреты въ Амвросіанѣ, въ Миланѣ, ни извѣстную луврскую такъ называемую „Belle Feronière", то, собственно говоря, остаются только два значительныхъ произведенія кисти самаго Леонардо, а именно: картина, писанная на доскѣ „Мадонна среди скалъ" и стѣнная фреска — „Тайная вечеря", произведенія, устанавливающія шагъ впередъ въ живописи Леонардо да-Винчи, сравнительно съ Вероккіо, его учителемъ, и этотъ „шагъ впередъ" заключается прежде всего въ замкнутомъ равновѣсіи его композиціи и въ нѣжной „свѣтотѣни" его „Sfumato". „Мадонна среди скалъ" сохранилась въ двухъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ хранится въ Луврѣ, а другой въ лондонской національной галлереѣ. На обѣихъ картинахъ Божья Матерь сидитъ на цвѣточномъ газонѣ, предъ гротомъ, у ручья, среди фантастическаго скалистаго пейзажа; у ногъ Ея маленькій Іоаннъ привѣтствуетъ младенца Іисуса, охраняемаго ангеломъ. На сильно потемнѣвшей картинѣ Лувра (рис. на этой стр.) ангелъ, сидящій сзади младенца Іисуса, показываетъ указательнымъ пальцемъ на маленькаго Іоанна. Этотъ мотивъ опущенъ на лондонской картинѣ, такъ какъ три руки: Мадонны, ангела и Іисуса, противопоставлены въ одномъ мѣстѣ очень неспокойно. Обѣ картины

Мадонна въ скалистомъ гротѣ. Картина Леонардо да-Винчи въ Луврѣ, въ Парижѣ. По фотографіи А. Жирандона въ Парижѣ.

http://ucl.kiev.ua/

происходятъ изъ церкви св. Франциска въ Миланѣ. Повидимому, первый изводъ картины, пріобрѣтенный Франціей, былъ измѣненъ, подъ личнымъ руководствомъ Леонардо въ композицію лондонской картины. Мы лично убѣждены теперь въ томъ, что луврская картина болѣе ранняя, и не можемъ согласиться съ пылкими противниками лондонской картины, композицію которой мы считаемъ улучшенной по сравненію съ луврской „Мадонной". Возможно, что Амброджо де-Предисъ существенно помогалъ Леонардо при такомъ исправленіи болѣе ранней „Мадонны", но мы знаемъ теперь, какъ и раньше, что Леонардо всю отвѣтственность за эту вторичную композицію принялъ на себя. Около 1499 года появилась всемірно извѣстная картина „Тайная Вечеря", писанная Леонардо на одной изъ стѣнъ прежней трапезной монастыря Санта-Марія-делле-граціе въ Миланѣ. Глубоко задуманная, она представляетъ смятеніе апостоловъ, во время вечери при словахъ Спасителя: „Единъ отъ васъ предастъ мя". Въ чемъ состояло новое начало этого замѣчательнаго, но, къ сожалѣнію, плохо сохранившагося произведенія, разбившее старые пріемы въ изображеніи сюжета Тайной Вечери, мы увидимъ позже, — скажемъ, только, что со времени Фидія во всемъ поколѣніи художниковъ не было создано такого всесторонне совершеннаго произведенія.

Изъ послѣдователей Леонардо да-Винчи, явившихся въ Миланѣ во время перваго его пребыванія здѣсь, можно назвать только его сверстниковъ и товарищей, Бернардино де'Конти и Амброджо де'Предисъ (или Преда). Оба извѣстны особенно, какъ портретисты. Первый изъ нихъ, Конти, во всемъ болѣе слабъ и старомоденъ; достовѣрно принадлежащій ему портретъ кардинала въ берлинскомъ музеѣ, писанный имъ въ 1499 году, довольно тяжелъ по рисунку, съ красноватымъ тономъ тѣла; другой, также достовѣрный портретъ его 1505 года, Кастеллано Тривульчіо, находящійся въ собраніи графини д'Ангронья въ Туринѣ, написанъ уже въ болѣе свѣтлыхъ тонахъ и мягче по исполненію.

Амброджо де'Предисъ, какъ настоящій миланецъ, имѣетъ сѣрый тонъ и сухость рисунка, но въ своемъ портретѣ Аркинто 1494 года, лондонской національной галлереи, и портретѣ въ профиль императора Максимиліана въ собраніи Амбразера въ Вѣнѣ, онъ является утонченнымъ и изящнымъ. Болѣе мягко и свѣтло написанъ имъ „Женскій портретъ въ профиль" въ Амброзіанѣ, въ Миланѣ, нѣкоторыми знатоками принимаемый за произведеніе Леонардо да-Винчи. Зейдлицъ съ хорошими основаніями приписываетъ Амброджо не только этотъ портретъ, но и „Мадонну съ семействомъ правителя" въ Брерѣ, „Мадонну Литта" въ петербургскомъ эрмитажѣ, „Belle Ferronière" въ Луврѣ и лондонскую „Мадонну среди скалъ" (стр. 627). Между Амброджо Преда и Конти еще довольно трудно провести рѣзкую грань. Миланская школа, къ сожалѣнію, не имѣетъ своего Вазари, однако же, совершенно ясно,

http://lib.kiev.ua/

История искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 53. Святые Іоаннъ Креститель и Венедиктъ (слѣва), Назарій и Кельсій (справа). Боковыя створки алтарнаго складня въ церкви С.-Назаро-е-Чельсо въ Веронѣ.

По снимкамъ въ сборникѣ Arundel Society, 1874, I.

что вскорѣ послѣ 1500 года она поплыла по теченію, образованному Леонардо. Въ городахъ, расположенныхъ между Миланомъ и Венеціей и находившихся подъ политическимъ главенствомъ царицы Адріатики, вслѣдъ за первыми шагами въ духѣ падуанской школы, повсюду, вмѣсто леонардовскаго вліянія, какъ можно было бы ожидать, возобладало болѣе мягкое и колоритное венеціанское направленіе.

Въ Брешіи, родинѣ Винченцо Фоппа, этотъ путь развитія сказывается въ произведеніяхъ Винченцо Чиверкіо изъ Кремы (упоминаемаго между 1493 и 1539 гг.), Флоріано Феррамоло (ум. въ 1528 г.) и Винченцо Фоппа младшаго, мастера, возсозданнаго Якобсеномъ изъ анонимныхъ произведеній. Въ Веронѣ, городѣ расписанныхъ фресками фасадовъ, гдѣ Витторе Пизано (стр. 813) своимъ самостоятельнымъ путемъ перешелъ въ кваттроченто, Доменико Мороне (1442—1503), Франческо Буонсиньори (1455—1519), Либерале-да-Верона (1451—1536) и Джованни-Маріа Фальконетто (1458—1534) еще лишь слегка намѣчаютъ переходъ отъ стиля Мантеньи къ венеціанской мягкости и красочности; но ихъ, родившіеся послѣ 1470 г. послѣдователи, становящіеся постепенно мягче и свободнѣе, каковы, напримѣръ, Франческо Мороне (1474—1529), Джироламо даи-Либри (1474—1556) и Джованни-Франческо Карото (1470—1546) уже и по стилю принадлежатъ XVI вѣку. Въ Виченцѣ, наконецъ, Джованни Сперанца передаетъ стиль Мантеньи въ костляво-сухой и жесткой манерѣ; наоборотъ, Бартоломмео Монтанья (род. около 1445 г., ум. въ 1523 г.), одинъ изъ лучшихъ сѣверно-итальянскихъ мастеровъ этого времени, занимаетъ вполнѣ самостоятельное мѣсто между венеціанцами и падуанцами. Уже створки алтаря его работы въ церкви Санъ-Назаро-е-Чельзо, въ Веронѣ, съ изображеніями Іоанна Крестителя, св. Венедикта, св. Назарія и св. Кельсія (табл. 53), обнаруживаютъ мужественную силу и портретную точность его формъ и всю холодную и тяжелую насыщенность его красокъ. Полной высоты своего дарованія онъ достигаетъ въ большой Мадоннѣ со святыми 1499 г. въ музеѣ Бреры, въ Миланѣ, принадлежащей къ самымъ значительнымъ произведеніямъ верхне-итальянской живописи этого времени. Изъ послѣдователей Бартоломмео, его сынъ Бенедетто Монтанья (работавшій прибл. отъ 1490 до 1541 г.) былъ болѣе успѣшнымъ граверомъ, чѣмъ живописцемъ, въ то время какъ Джованни Буонконсильо, по прозванью Марескалько (упоминается съ 1497 г.), котораго послѣ 1530 г. мы находимъ въ спискахъ венеціанской гильдіи св. Луки, вполнѣ переводитъ стиль школы Виченцы въ ново-венеціанское направленіе.

Едва ли случайнымъ является то обстоятельство, что впервые въ мягкомъ воздухѣ сырыхъ низменностей Фландріи и венеціанской области живопись сознала свои особенныя живописныя качества. Въ

http://dlib.kiev.ua/

Венеціи это движеніе, возведшее богатую „царицу Адріатики“, на ряду съ Флоренціей, на высоту мірового художественнаго развитія, совершилось въ связи съ фламандской техникой масляной живописи. Высшей точки своего развитія оно достигаетъ въ искусствѣ Джованни Беллини, но и здѣсь переворотъ совершился не внезапно. Въ то время, какъ во Флоренціи Мазаччо уже твердой рукой начерталъ новому направленію живописи ея законы, въ Венеціи процвѣтали еще такіе допотопные, наполовину византійскіе, наполовину готическіе мастера, какъ Якобелло дель-Фіоре, дѣятельность котораго приходится на время приблизительно между 1400 и 1439 гг. Нѣтъ ничего удивительнаго, поэтому, что венеціанцы, когда дѣло зашло о росписи ихъ гордаго дворца Дожей (около 1420 г.), пригласили для этой цѣли умбрійца Джентиле да-Фабріано (стр. 780) и веронца Витторе Пизано (стр. 813). Вліяніе этихъ двухъ мастеровъ обнаруживается сперва въ школѣ Мурано, цвѣтущаго венеціанскаго острова, стекольныя мастерскія котораго уже въ XV вѣкѣ пользовались міровой славой. Здѣсь мы встрѣчаемъ прежде всего двухъ сообща работающихъ живописцевъ, Джованни и Антоніо да-Мурано, изъ которыхъ Джованни на нѣкоторыхъ картинахъ подписывается „Alemannus“ (германецъ). Совмѣстныя картины этихъ мастеровъ—готически-расчлененные алтарные образа—своими богатыми золотыми уснащеніями, выполненными иногда рельефно, изъ гипса, и отсутствіемъ тѣней производятъ еще впечатлѣніе извѣстной отсталости, но по значительной округлости фигуръ, по болѣе свѣтлымъ тонамъ тѣла и нѣжной жизненности, онѣ все же стоятъ уже на границѣ новаго времени. Главное произведеніе Джованни и Антоніо да-Мурано, Мадонна на престолѣ съ четырьмя отцами церкви (1446 г.), находится въ венеціанской академіи. Затѣмъ, мѣсто Джованни заступилъ братъ Антоніо, Бартоломео. Совмѣстное главное произведеніе (1450 г.) обоихъ братьевъ, фамильное имя которыхъ было Виварини, находится въ болонской пинакотекѣ; при всемъ готическомъ архаизмѣ композиціи, оно показываетъ успѣшное стремленіе къ большей тѣлесности фигуръ. Написанный однимъ Антоніо въ 1464 г., послѣ отдѣленія отъ брата, алтарь аббата Антоніо въ латеранскомъ музеѣ въ Римѣ, при крайне тщательномъ исполненіи, своимъ сухимъ и угловатымъ рисункомъ свидѣтельствуетъ уже объ упадкѣ силъ его, какъ художника.

Большое число алтарныхъ образо́въ исполнено однимъ Бартоломмео Виварини, подписано его именемъ и датировано. Въ его картинахъ постепенно увеличивается, подъ вліяніемъ падуанцевъ, пластичность формъ, а подъ вліяніемъ Антонелло да-Мессина, къ которому мы сейчасъ вернемся, примѣсь олифы въ краскѣ. Уже его сидящая на тронѣ Мадонна 1464 г. въ венеціанской академіи представляется значительно болѣе зрѣлой, „современной“, чѣмъ картина его брата того же года; а какъ прекрасны, вполнѣ развиты его Мадонна 1483 г. въ церкви Санъ-Джованни-инъ-Брагора и его еще болѣе мягко выполненный алтарный

образъ 1487 г. въ церкви Санта-Маріа-де-Фрари, въ Венеціи. Сынъ Бартоломмео, Луиджи (Альвизе) Виварини (работавшій съ 1461 по 1531 г.), вполнѣ повернулъ въ русло новаго, болѣе нѣжнаго, одновременно болѣе пластическаго и болѣе красочнаго направленія. Новая масляная живопись вошла ему уже въ плоть и кровь, а въ его наиболѣе зрѣлыхъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, въ привлекательной Мадоннѣ съ шестью святыми 1480 г. въ венеціанской академіи, Мадоннѣ съ шестью святыми берлинскаго музея и прелестной Мадоннѣ съ двумя играющими на музыкальныхъ инструментахъ ангелами 1489 г. въ вѣнской галлереѣ, виденъ отблескъ стиля великаго Джованни Беллини.

Мужской портретъ Антонелло да-Мессина въ берлинскомъ музеѣ.

Затѣмъ слѣдуетъ Антонелло да-Мессина. Его біографія, которой въ послѣднее время занимались Гронау и Людвигъ, теперь, благодаря открытіямъ въ сицилійскихъ архивахъ ди-Марцо и Ла-Корте-Кальера, получаетъ совершенно новое освѣщеніе. Согласно этимъ новымъ даннымъ, Антонелло д'Антоніо родился въ 1430 г. въ Мессинѣ и умеръ тамъ же въ 1479 г. Нидерландскую масляную живопись, принесенную въ Венецію, онъ, вѣроятно, узналъ уже въ Сициліи. Въ Венеціи и Миланѣ онъ жилъ всего около двухъ лѣтъ, съ 1474 по 1476 г.; но и этого времени ему было достаточно, чтобы произвести здѣсь новое движеніе въ искусствѣ. Его первая подписанная картина, если Вурцбахъ правильно читаетъ годъ 1463, — Мадонна со святыми въ мессинской пинакотекѣ, написанная на золотомъ фонѣ, сухо и въ свѣтлыхъ тонахъ. Въ томъ же родѣ приблизительно исполненъ Спаситель 1465 г. лондонской національной галлереи. Теплыя по тону, мягко и отлично выполненныя по свѣтотѣни масляныя картины его наиболѣе зрѣлаго періода, поскольку онѣ подписаны, носятъ даты отъ 1474 до 1478 г. Это, большей частью, мужскіе портреты по грудь, просто и жизненно написанные, поразительные по ихъ своеобразной, уравновѣшенной пламенности красокъ и выраженія. Превосходными портретами его кисти обладаетъ также берлинскій музей (см. рис. на этой стр.) и Лувръ.

Картины Антонелло изъ священной исторіи слѣдуетъ назвать, главнымъ образомъ, превосходныя по индивидуальности выраженія и глубинѣ красокъ „Распятія" 1475 и 1477 г., въ антверпенскомъ музеѣ и въ лондонской національной галлереѣ; основательно приписывается ему также св. Севастіанъ дрезденской галлереи, мягкая, полная настроенія картина, съ фигурой святого въ натуральную величину и съ поразительной перспективой архитектурнаго ландшафта.

Кисти его ученика, Пьетро да-Мессина, принадлежитъ подпи-

санная его именемъ, довольно сухая по рисунку, но яркая по краскамъ Мадонна, въ церкви Санта-Марія-Формоза, въ Венеціи; изъ документовъ извѣстенъ, какъ живописецъ, его сынъ Жакопо. Что онъ имѣлъ также ученика Антоніо или Антонелло Салиба изъ Мессины, который съ теченіемъ времени все ближе примыкалъ къ школѣ Беллини, показываетъ Мадонна 1497 г. въ церкви Санта-Марія-дель-Джезу, въ Катаніи.

Венеціанскимъ мастеромъ, въ которомъ впервые нашло себѣ ясное выраженіе падуанское направленіе, хотя и въ смѣшеніи еще съ полуготическими переживаніями, былъ Фра Антоніо да-Негропонте; его поэтичная, удивительно богатая по деталямъ Богоматерь на тронѣ, въ церкви Санъ-Франческо-делла-Винья, въ Венеціи, занимаетъ совершенно особое мѣсто въ исторіи венеціанскаго искусства.

Къ Негропонте примкнулъ, повидимому, Карло Кривелли, датированныя картины котораго приходятся на время между 1468 и 1493 гг. Англичанинъ Решфорсъ (Rushforth) считаетъ его прямымъ ученикомъ Скварчоне; французъ Поль Фла (Flat) видитъ въ немъ наполовину нѣмца. Что онъ зналъ муранскихъ и падуанскихъ мастеровъ, не подлежитъ сомнѣнію. Этого причудливаго, но замѣчательно одареннаго художника, именно, его преднамѣренная оригинальность сдѣлала любимцемъ, главнымъ образомъ, англійскихъ друзей искусства второй половины XIX вѣка. Кривелли сохраняетъ пластическую четкость формъ падуанско-мантуанской школы, умышленно преувеличивая ея извѣстную сухость, рѣзкость и угловатость, и соединяя эти черты со страстностью чувства, ищущаго себѣ выраженія въ преувеличенныхъ жестахъ, съ необыкновеннымъ великолѣпіемъ мраморныхъ троновъ съ ихъ золочеными украшеніями, тканями одеждъ, фруктовыми гирляндами и т. д. Его ранній алтарь 1468 г. въ музеѣ г. Масса-Фермана (въ Анконской маркѣ) показываетъ его самимъ собой. Въ Мадоннѣ на тронѣ 1473 г., въ соборѣ Асколи, онъ старается уже превзойти самого себя. Къ позднѣйшимъ картинамъ Кривелли относится „Непорочное Зачатіе“ 1492 г. въ лондонской національной галлереѣ. Большинство его картинъ принадлежитъ британскому, берлинскому музеямъ и миланской Брерѣ (ср. рис. 833). Лучшія изъ нихъ иногда, дѣйствительно, полны интимной живописной прелести и сказочнаго очарованія, но большая часть ихъ производитъ непріятное впечатлѣніе своимъ сочетаніемъ пышности, восторженности и жеманной манерности.

Заслуга, собственными силами претворить умбрійско-флорентійскія и падуанскія соотношенія въ новый чисто-венеціанскій стиль, остается за Беллини. Жакопо Беллини (род. около 1400 г., ум. въ 1471 г.) былъ въ Венеціи и во Флоренціи ученикомъ и помощникомъ Джентиле да-Фабріано. Въ качествѣ самостоятельнаго мастера, мы находимъ его въ 1430 г. въ Венеціи, около 1450 г. въ Падуѣ, гдѣ онъ выдалъ свою дочь за Мантенью. Отъ его фресокъ въ Веронѣ и Венеціи почти что

http://lib.kiev.ua/

ничего не сохранилось. Изъ картинъ его подписью снабжено большое поразительное распятіе „Спасителя“ съ полуоткрытыми губами, въ веронской галлереѣ. Но наиболѣе разностороннимъ и жизненнымъ является онъ въ своихъ альбомахъ, хранящихся въ британскомъ музеѣ и Луврѣ. Сколько непосредственности въ наблюденіи окружавшей художника живой и мертвой природы! Какое множество самостоятельно сочиненныхъ картинъ духовнаго и свѣтскаго содержанія! Какая увѣренность рисунка въ раккурсахъ и перспективныхъ даляхъ, правда, лишь наполовину еще понятыхъ.

Изъ сыновей Жакопо, Джентиле и Джованни, въ началѣ своей художественной дѣятельности, въ Падуѣ, примкнувшихъ къ ихъ шурину Мантеньѣ, а затѣмъ, основавшись въ Венеціи, напоившихъ свои картины мягкимъ, теплымъ свѣтомъ лагунъ, Джентиле (род. около 1427 г., ум. въ 1507 г.) былъ старшимъ. Джентиле Беллини былъ выдающимся портретистомъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ былъ способенъ изображать богатыя фигурами легенды святыхъ, гдѣ вокругъ главныхъ персонажей толпятся въ живописныхъ группахъ многочисленныя, простыя и вѣрныя природѣ побочныя фигуры. Для его портретнаго стиля типиченъ выразительный портретъ султана Мохаммеда II, въ 1480 г. пригласившаго его для этой цѣли въ Константинополь. Портретъ (см. рис. 859) находится въ собраніи Лейярда, въ Венеціи. Изъ большихъ изображеній святыхъ, лучшее — великолѣпная фигура св. Лаврентія Джустиніани 1465 г., въ венеціанской академіи. Изъ большихъ картинъ историческаго содержанія циклъ, представлявшій событія изъ исторіи Венеціи и исполненный имъ совмѣстно съ Джованни и другими художниками для дворца Дожей, къ сожалѣнію, погибъ. Но зато сохранился рядъ написанныхъ для школы св. евангелиста Іоанна картинъ съ изображеніемъ чудесъ отъ св. Древа (1494—1500; теперь въ академіи), и окон-

Распятіе Христово. Картина Карло Кривелли въ Брерѣ, въ Миланѣ. По фотографіи Джакомо Броджи во Флоренціи.

http://lucl.kiev.ua/

ченная послѣ смерти Джентиле его братомъ Джованни „Проповѣдь св. Марка въ Александріи“, находящаяся въ музеѣ Бреры, въ Миланѣ. Это — свѣжія, свѣтлыя по колориту картины, съ большимъ числомъ очень живыхъ фигуръ, съ широкими архитектурными и ландшафтными фонами, со множествомъ чертъ, взятыхъ прямо изъ жизни.

Джованни Беллини (род. около 1428 г., ум. въ 1516 г.) — самая выдающаяся художественная личность венеціанскаго искусства

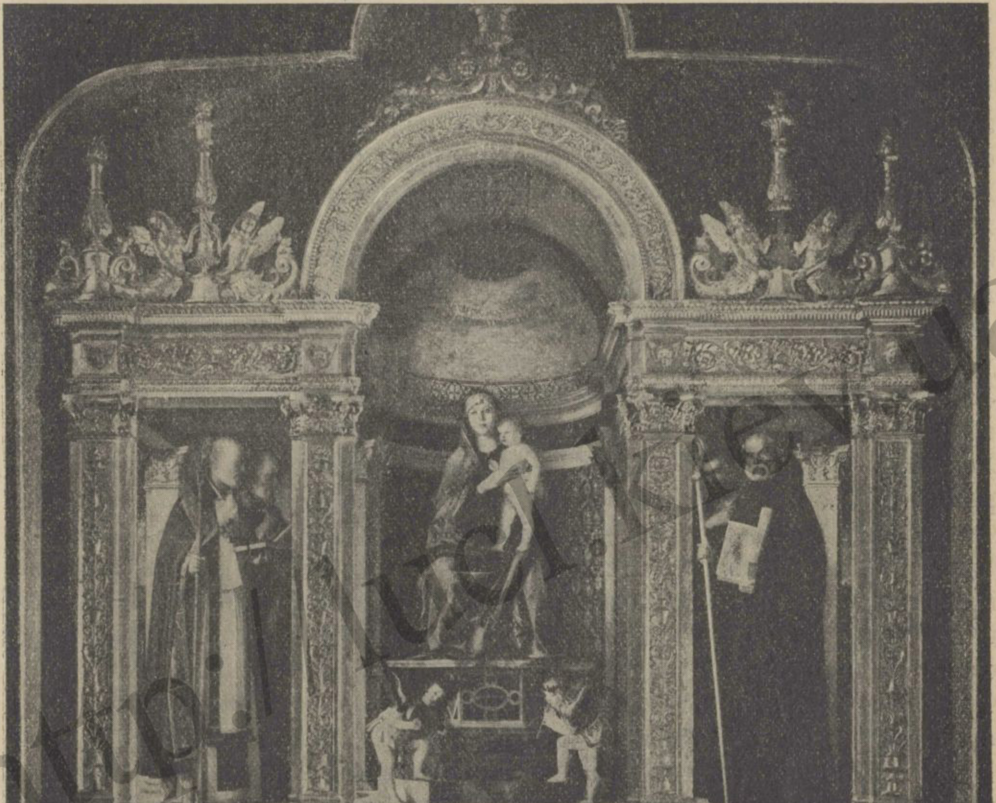
„Пьета“ Джованни Беллини въ Брерѣ, въ Миланѣ. По фотографіи Джакомо Броджи во Флоренціи

XV вѣка, основатель великой венеціанской школы XVI вѣка, учитель Пальмы, Джорджоне и Тиціана, немыслимый безъ этой, принадлежащей ему плеяды. Онъ реалистъ и идеалистъ, ученый и мечтатель, одновременно живописецъ фигуръ и пейзажистъ, но, прежде всего, въ первую линію, живописецъ. Картины свои онъ съ самаго начала мыслитъ и чувствуетъ въ краскахъ. И ему, однако, потребовалось значительное время для того, чтобы, подъ вліяніемъ Антонелло да-Мессина, освободиться отъ направленія его отца и отъ рѣзкости кисти его шурина Мантеньи.

Подъ вліяніемъ Мантеньи, Джованни Беллини написалъ рядъ изображеній тѣла Христова съ ангелами или со скорбящей Богоматерью

http://luci.kiev.ua/

и Іоанномъ (такъ называемыя Pietà), изъ которыхъ уже „Пьетà“ галлереи Бергамо и музея Бреры въ Миланѣ носятъ его подпись (ср. рис. на стр. 834); слѣдуетъ отмѣтить и картины на тотъ же сюжетъ въ городскомъ музеѣ Венеціи и въ берлинскомъ музеѣ. Наибольшей зрѣлостью отличается



Алтарный образъ Джованни Беллини въ ц. С. Марія де-Фрари въ Венеціи, 1488 г. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

„Пьетà“ дворца Дожей. Марія и Іоаннъ поддерживаютъ тѣло Христа въ гробу. На переднемъ планѣ — колѣнопреклоненные св. Маркъ и Николай. Холмистый ландшафтъ разстилается на заднемъ планѣ. Лица, каждое особо, написаны здѣсь еще некрасиво, грубо, почти до искаженія экспрессіи, но зато въ контурахъ, въ моделлировкѣ и краскахъ проявляется уже живописная глубина. Переходъ къ болѣе чистымъ формамъ и къ болѣе колоритному языку красокъ совершается у Джованни Беллини прежде всего въ его спокойныхъ Мадоннахъ, правда, нерѣдко болѣе или менѣе ремесленно повторяемыхъ въ его мастерской

и все же въ такихъ случаяхъ снабжаемыхъ его подписью. Написанная темперой Мадонна берлинскаго музея съ благословляющимъ Младенцемъ на лонѣ имѣетъ еще золотой фонъ. Дальнѣйшее развитіе стиля Беллини можно хорошо прослѣдить по картинамъ венеціанской академіи. Въ музеѣ Бреры въ Миланѣ находится удивительно глубоко прочувствованная Мадонна, одна изъ раннихъ картинъ Беллини, написанная масляными красками, на ряду съ Мадонной 1510 г. — по совершенной мягкости формъ и пламенности колорита, блистающая, какъ лучшее произведеніе послѣднихъ лѣтъ жизни художника. Но всю высоту своего дарованія, всю свободу, уравновѣшенность и совершенство, все чувство красивыхъ формъ и красокъ Джованни Беллини обнаружилъ въ большихъ, написанныхъ масляными красками алтарныхъ образахъ. Большинство ихъ представляетъ Мадонну на тронѣ со святыми, которые пріобрѣтаютъ все большую свободу движеній и все большую задушевность выраженія, сохраняя, все же, какъ бы нѣкоторую безучастность по отношенію какъ другъ къ другу, такъ и къ Богоматери. Уже „Коронованіе Маріи“ 1475 г. въ церкви Санъ-Франческо, въ Пезаро, производитъ на всякаго, кто его видѣлъ, неизгладимое впечатлѣніе. Успѣхи слѣдующаго десятилѣтія полностью отражаются въ двухъ алтаряхъ 1488 г., изъ которыхъ одинъ находится въ церкви Санта-Маріа-де-Фрари, въ Венеціи (см. рис. на стр. 835), а другой въ церкви св. Петра, въ Мурано. Еще большей чистоты формъ, мягкости контуровъ и блеска красокъ достигаютъ мастерскія произведенія семидесятилѣтняго художника, каковы, напримѣръ, превосходныя, часто замѣчательныя и по своимъ ландшафтамъ, картины въ церкви св. Захаріи (1505) и Санъ-Франческо-делла-Винья (1507), въ Венеціи, въ соборѣ Бергамо (1512) и въ церкви Санъ-Кризостомо, въ Венеціи (1513).

Въ послѣдніе годы жизни Беллини возникли также выразительный и вмѣстѣ съ тѣмъ поэтичный поясной портретъ дожа Лоредано, лондонской національной галереи, и пять небольшихъ мистически-религіозныхъ аллегорій въ галлереѣ Уффицій, во Флоренціи. Принадлежность ему „Вакханаліи“, замѣчательной по своему ланшафту, оконченной, во всякомъ случаѣ, Тиціаномъ, во владѣніи герцога Нортёмберленда въ Энникѣ (Alnwick), въ послѣднее время съ большой опредѣленностью оспаривается Беренсономъ. Какіе бы опыты ни дѣлалъ въ области этихъ сюжетовъ Джованни Беллини, по существу, онъ оставался все же духовнымъ живописцемъ, и его святые — настоящіе святые, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, настоящіе люди, въ нихъ нѣтъ ни ханжества, ни схемы.

Передъ великими учениками Беллини, стоящими во главѣ венеціанской живописи слѣдующаго вѣка, отступаютъ, естественно, на второй планъ ихъ старшіе по возрасту или отсталые современники, которыхъ мы разсмотримъ здѣсь же, такъ какъ большая часть ихъ жизни приходится на XV столѣтіе. Между ними мы также найдемъ способныхъ и значительныхъ по силѣ художниковъ.

http://luckiev.ua/

Среди венеціанцевъ этого поколѣнія, Жакопо де-Барбари, въ Германіи извѣстный подъ именемъ Якоба Вальхъ (род. около 1450 г., ум. въ 1515), занимаетъ своеобразное промежуточное положеніе между нѣмецкимъ и итальянскимъ искусствомъ. По всей вѣроятности, онъ родился въ Венеціи, какъ мы полагаемъ вмѣстѣ съ Кристеллеромъ и Л. Юсти, въ противоположность мнѣнію другихъ ученыхъ. Во всякомъ случаѣ, его художественное развитіе протекло въ Венеціи параллельно развитію учениковъ Беллини. Лишь позднѣе начались его отношенія къ нѣмецкой и къ нидерландской школамъ. Въ 1503 и 1505 гг. мы встрѣчаемъ его на службѣ у курфюрстовъ саксонскаго и въ 1508 бранденбургскаго, а съ 1510 г. въ Брюсселѣ, при дворѣ намѣстницы Нидерландовъ, Маргариты Австрійской. Его наиболѣе ранняя подписанная и обозначенная годомъ (1495) картина находится въ неаполитанскомъ музеѣ. Она представляетъ собственный портретъ мастера вмѣстѣ съ математикомъ Фра Лука Пачоли, въ комнатѣ, со сложной обстановкой. Интересны, какъ ранній образчикъ живописи фауны, его въ высшей степени тонко выписанный соколъ, въ собраніи Лейярда въ Венеціи, и жанровая картина, сюжетъ которой часто встрѣчается въ Германіи, „Старикъ, ласкающій дѣвушку“, — 1503 г. въ галлереѣ Вебера, въ Гамбургѣ; еще замѣчательнѣе его мертвая натура съ убитой куропаткой (1504), въ аугсбургской галлереѣ, одна изъ наиболѣе раннихъ дошедшихъ до насъ настоящихъ natures mortes; напротивъ, его полуфигуры святыхъ въ дрезденской галлереѣ обнаруживаютъ въ немъ лишь вялаго венеціанскаго подражателя Беллини; немногимъ сильнѣе и его Мадонна берлинскаго музея.

Всего извѣстнѣе Барбари, какъ граверъ; по своему знаку, жезлу Меркурія, онъ получилъ прозваніе „мастера съ кадуцеемъ“. Изъ тридцати принадлежащихъ его рѣзцу гравюръ, перечисленныхъ Кристеллеромъ, большинство представляетъ миѳологическіе и аллегорическіе сюжеты. При недостаточной твердости рисунка, онъ является въ данной области слабымъ и неровнымъ, но его деликатный пріемъ работы въ мягкихъ переходахъ до нѣкоторой степени возмѣщаетъ недостатки рисунка. Изъ прочихъ венеціанскихъ граверовъ на мѣди XV столѣтія Дзоанъ-Андреа-Вавассора (около 1500 г.) колеблется между венеціанскимъ и падуанскимъ направленіями, муранецъ Джироламо Мочетто (работавшій съ 1484 г.), кисти котораго принадлежитъ хорошій, хотя и не совсѣмъ самостоятельный алтарь въ церкви Санъ-Надзаро-е-Чельзо, въ Веронѣ, въ своихъ трехъ, исполненныхъ въ духѣ Беллини листахъ съ изображеніемъ Мадонны и въ большой гравюрѣ „Крещенія Господня“ является главнымъ представителемъ венеціанской гравюры кваттроченто, въ то время какъ Джуліо Кампаньола (1478—1513), создавшій особую, мягкую, частями пунктирную технику, стоитъ уже на границѣ стилей Беллини и Джорджоне.

Изъ болѣе молодыхъ живописцевъ Венеціи или венеціанскаго материка, синіе склоны Альпъ котораго на великолѣпныхъ пейзажныхъ

http://luckiev.ua/

фонахъ ихъ картинъ обыкновенно стоятъ въ рѣзкомъ противорѣчіи съ темными коричневыми передними планами, Марко Базаити (1470—1527) былъ, какъ доказано по документамъ, ученикомъ Альвизе Виварини, слабости рисунка котораго замѣтны даже въ его позднихъ работахъ, когда онъ подчинился вліянію Беллини, напримѣръ, въ „Христѣ въ Эммаусѣ“ 1506 г. въ венеціанской академіи. Къ раннему направленію Беллини примкнулъ Ладзаро Бастіани (упоминается съ 1449 по 1490 г.), чтобы въ концѣ концовъ, какъ и въ своей Мадоннѣ 1484 г. церкви Санъ-Донато въ Мурано, приблизиться къ манерѣ Карпаччо. Витторе Карпаччо (работавшій прибл. съ 1478 по 1520 г.), наиболѣе значительный мастеръ всего ряда, сначала примкнулъ къ Джентиле Беллини, пріемъ котораго, размѣщать библейскія или историческія изображенія, какъ жанровыя сцены, посреди широкаго, искусно сочиненнаго архитектурнаго или ландшафтнаго фона, онъ улучшилъ въ рисункѣ и краскахъ, наполнивъ притомъ свои произведенія удивительной личной жизнью. Онъ посвятилъ себя преимущественно украшенію закрытыхъ помѣщеній картинами, писанными на полотнѣ масляными красками, которыя, прикрѣпляясь къ стѣнамъ, занимали въ сырой Венеціи мѣсто фресокъ, употребительныхъ въ сухомъ климатѣ. На стѣнахъ сохранились еще его смѣло задуманныя, очень красочныя изображенія изъ жизни св. Георгія и св. Іеронима въ Скуола дельи-Скіавони, въ Венеціи; въ академію перенесены его девять большихъ, восхитительно наивныхъ и натуральныхъ картинъ изъ жизни св. Урсулы (съ 1490 по 1495 г.), открывающія съ лучшей стороны всѣ особенности этого мастера. Его характерное „Срѣтеніе во храмѣ“ 1510 г. въ венеціанской академіи показываетъ его дальнѣйшее художественное развитіе. Помимо Венеціи, онъ всего лучше представленъ въ миланской Брерѣ и въ галлереяхъ Берлина, Штуттгарта и Вѣны.

Послѣ Карпаччо, наиболѣе самостоятельный живописецъ этой группы — Джованни-Баттиста Чима-да-Конельяно (1459—1517), первымъ учителемъ котораго, какъ установлено Рудольфомъ Буркгардтомъ, былъ Бартоломмео Монтанья (см. выше, стр. 829). Дѣйствительно, его первая, написанная еще темперой картина, Мадонна въ виноградной бесѣдкѣ 1489 г. въ галлереѣ Виченцы, напоминаетъ картины этого мастера. Но уже большой алтарь 1493 г., въ соборѣ его родного города Конельяно, обнаруживаетъ вліяніе Джованни Беллини, къ школѣ котораго онъ примкнулъ по переселеніи въ Венецію; въ Венеціи же, гдѣ онъ тотчасъ перешелъ отъ темперы къ масляной живописи, онъ быстро нашелъ самого себя: оригинальная черта его величественныхъ и благородныхъ изображеній святыхъ — присутствіе прелестныхъ предальпійскихъ ландшафтовъ его родины. Картины изъ священной исторіи, каково превосходное небольшое „Шествіе Маріи во храмъ“ дрезденской галлереи, относительно рѣдки среди его произведеній; огромное большинство его разсѣянныхъ по многимъ музеямъ картинъ составляютъ

http://luci.kiev.ua/

алтари съ Богоматерью и святыми или отдѣльныя небольшія Мадонны; его лучшія картины этого рода, какъ, напримѣръ, „Прославленіе св. Петра Мученика“ (1504—1506) въ музеѣ Бреры, въ Миланѣ, Мадонна съ шестью святыми (1507) въ галлереѣ Пармы и Поклоненіе пастырей 1509 г. въ церкви Кармелитовъ въ Венеціи, принадлежатъ уже первому десятилѣтію XVI вѣка. Повсюду чистотѣ его чувства соотвѣтствуетъ ясность его композиціи и роскошныхъ красокъ. Другіе, часто довольно популярные въ исторіи искусства, поздніе ученики Беллини, каковы, равенецъ Николо̀ Рондинелли, уроженцы Тревизо Пьеръ-Франческо-Биссоло (упоминается между 1492 и 1530 гг.) и Виченцо Катена (въ 1495 г. въ Венеціи, ум. въ 1531 г.), бергамасковцы Андреа Превитали (род. въ 1480 г., ум. въ 1528 г.), Франческо да-Санта-Кроче и Джироламо ди-Бернардино, по прозванію Санта-Кроче (упоминается въ 1503 г., ум. въ 1556 г.), могутъ быть здѣсь лишь названы по имени. Оригинальнѣе ихъ одинъ ученикъ Беллини, самъ себя называвшій Бартоломмео Венето (работалъ приб. съ 1505 г. и позже 1530 г.), вмѣстѣ съ тѣмъ самъ указывавшій на Кремону, какъ на свою родину. Насколько тѣсно онъ примкнулъ въ Венеціи къ школѣ Беллини, показываетъ его Мадонна 1502 г., принадлежащая графу Дона̀ въ Венеціи — картина, которую онъ часто повторялъ съ измѣненнымъ ландшафтомъ. Съ 1510 г. мы находимъ его въ Миланѣ, гдѣ леонардовскія женскія головы, съ ихъ тонкой разработкой волосъ, произвели на него такое впечатлѣніе, что онъ написалъ цѣлый рядъ женскихъ полуфигуръ съ тщательно, вплоть до отдѣльныхъ волосковъ выполненными локонами и уже не имѣющихъ больше ничего венеціанскаго. Благодаря подписанной его именемъ картинѣ этого рода, такъ называемой „Еврейкѣ“, во владѣніи герцога Мельци въ Миланѣ, можно было установить авторство Бартоломмео, также для „Куртизанки“ въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ на Майнѣ и для „Иродіады съ головой І. Крестителя“ дрезденской галлереи. Очень свободно и жизненно написанъ его портретъ юноши 1430 г. въ лондонской національной галлереѣ. По времени своей дѣятельности Бартоломмео Венето принадлежитъ всецѣло XVI вѣку, но по раздвоенности своей художественной натуры онъ еще почти кватрочентистъ.

3. Искусство XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи.

А. Архитектура.

Монархическій Римъ и южная Италія могли слѣдовать „новому направленію“ юношески-свѣжаго искусства кватроченто лишь при посредствѣ переселившихся съ сѣвера тосканскихъ и верхне-итальянскихъ мастеровъ.

Римъ, который уже не былъ больше „главой міра“, сталъ, по крайней мѣрѣ, со времени возвращенія папъ изъ Авиньона, вновь главой

http://lucl.kiev.ua/

христіанства; и, по счастью, большинство папъ XV вѣка съ воодушевленіемъ примкнуло къ гуманистическому движенію. Живописцевъ новаго направленія мы встрѣчаемъ въ Римѣ уже при Мартинѣ V (1417—31), скульпторовъ новаго направленія — при Евгеніи IV (1431—47). Но первымъ настоящимъ меценатомъ искусства на престолѣ св. Петра былъ Николай V (1447—1455); и именно, у него любовь къ искусству обнаружилась преимущественно въ области архитектуры. Если римскіе документы и не упоминаютъ о строительной дѣятельности въ Римѣ Альберти (стр. 722), то это еще не заставляетъ насъ относиться съ недовѣріемъ къ извѣстію Вазари, согласно которому великій флорентинецъ былъ душою строительныхъ предпріятій Николая V. Выдающійся ученый, каковымъ былъ Альберти, быть можетъ, умышленно не выступалъ какъ архитекторъ, но, именно, его сотрудникъ Бернардо Росселино (стр. 723) былъ авторомъ обширныхъ строительныхъ плановъ папы, которые, къ сожалѣнію, остались неосуществленными. Равнымъ образомъ и имена извѣстныхъ тосканскихъ мастеровъ, Джованнино де-Дольчи (ум. въ 1486 г.) и Джакомо да-Пьетрасанта (ум. около 1495 г.), встрѣчаются уже въ строительныхъ смѣтахъ Николая V. Типичнѣйшій папа-гуманистъ, Пій II (1458—64), въ такой мѣрѣ отдавалъ свои средства и свою любовь постройкамъ въ Сіенѣ и въ своемъ родномъ городѣ Піенцѣ (стр. 723), что въ самомъ Римѣ его строительная дѣятельность ограничилась только расширеніемъ ватиканскаго дворца. При Павлѣ II (1464—71), который, уже какъ кардиналъ Барбо, началъ до 1455 г. постройку церкви Санъ-Марко и новое зданіе палаццо ди-Санъ-Марко (теперь палаццо ди-Венеція) въ Римѣ, вышеупомянутые тосканцы Джакомо да-Пьетрасанта, Джованнино де-Дольчи, Мео дель-Каприно изъ Сеттиньяно (1430—1501) и Джуліано да-Сангалло (стр. 724), не только подвинули дальше сооруженіе этихъ группъ построекъ и Ватикана, но также и работы по реставраціи многихъ старыхъ зданій Рима. Настоящимъ золотымъ вѣкомъ архитектуры ранняго ренессанса въ Римѣ было время Сикста IV, наиболѣе преданнаго искусству изъ папъ XV столѣтія (1471—84); и именно, въ его понтификатѣ, какъ показали Миланези, Мюнцъ и Рокки, вышеназванные мастера развили кипучую, описанную уже въ сочиненіяхъ Летарульи и Штрака, стремительную дѣятельность, которую Вазари ошибочно отнесъ почти исключительно на счетъ одного Баччо Понтелли (стр. 725), на самомъ дѣлѣ, занятаго въ Римѣ (съ 1482 г.) лишь фортификаціонными работами.

Палаццо ди-Венеція, проэктированный, вѣроятно, Джакомо да-Пьетрасанта, своими зубцами надъ сильно выступающимъ, отставленнымъ на консоляхъ карнизомъ и прямолинейными окнами въ обоихъ верхнихъ этажахъ, производитъ еще впечатлѣніе почти готической постройки; но внутренняя галлерея этого палаццо, соединенные аркадами столбы которой усилены въ нижнемъ этажѣ тоскано-дорическими, а въ верхнемъ

этажѣ коринѳскими полуколоннами, примыкаетъ ближе къ прототипу Колизея (т. I, стр. 564), чѣмъ какая-либо другая болѣе ранняя постройка. Аркадамъ двора палаццо ди-Венеціа слѣдуетъ выполненный въ чистѣйшихъ классическихъ формахъ ранняго ренессанса фасадъ церкви Санъ-Марко. Съ этого времени ледъ былъ сломанъ и въ Римѣ. Однимъ Джакомо да-Пьетрасанта, этой созидающей силой римскаго ранняго ренессанса, построена церковь Сантъ-Агостино (1479—83), изогнутые, снабженные волютами полуфронтоны которой воспроизводятъ такіе же полуфронтоны Альберти (см. выше, стр. 722). Одинъ Джованнино де-Дольчи выстроилъ простую, столь прославившуюся благодаря своимъ росписямъ Сикстинскую капеллу Ватикана. Мео дель-Катрино, соорудившій въ 1492—98 гг. туринскій соборъ, былъ, затѣмъ,

Фасадъ Канчелеріи въ Римѣ. По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

какъ можно думать, строителемъ церкви Санта-Марія-дель-Пополо, быть можетъ, также и авторомъ фасада церкви Санъ-Пьетро-инъ-Монторіо, въ Римѣ. При Иннокентіи VIII (1484—92) установился еще болѣе чистый, свободный, и при всемъ томъ строже слѣдующій римскому антику архитектурный стиль. Первымъ и лучшимъ созданіемъ его въ Римѣ была Канчелерія (1486—1496), прежде всѣми считавшаяся дебютомъ Браманте на поприщѣ высокаго ренессанса. Но такъ какъ Браманте переселился въ Римъ только послѣ 1499 г., то эта изящная постройка, послѣ доводовъ, приведенныхъ особенно Ньоли, Бернихомъ и Фабрицци, въ настоящее время почти никѣмъ уже не признается за произведеніе великаго урбинца. Только Геймюллеръ еще въ 1901 г. высказался въ пользу авторства Браманте. Во всякомъ случаѣ, „Канчелерія“, съ ея тонкими профилями и еще слабыми выступами, стоитъ ближе къ раннему, чѣмъ

къ высокому ренессансу. Фасадъ ея (рис. на стр. 841) имѣетъ своей основой созданный Альберти фасадъ палаццо Ручеллаи, во Флоренціи. Нижній этажъ, еще не раздѣланный пиллястрами, не имѣетъ другого расчлененія, кромѣ выступающихъ частей общаго фасада (т. н. „risalite“), порталовъ и простыхъ оконъ съ полукруглыми арками. Но зато въ обоихъ верхнихъ этажахъ каждый простѣнокъ между прелестно обрамленными окнами украшенъ парами плоскихъ пиллястровъ въ коринѳскомъ стилѣ, надъ которыми тянется антаблементъ. Вѣнечный карнизъ съ зубцами выдается, какъ и всѣ пиллястры, сравнительно мало. Въ великолѣпномъ дворѣ первый и второй этажи превращены въ аркады, нижнія колонны которыхъ принадлежатъ тоскано-дорическому ордену, верхнія — свободно переработанному іоническому, только безъ волютъ, въ то время какъ третій этажъ украшенъ коринѳскими пиллястрами благороднѣйшей формы. Всѣ профили очерчены съ величайшимъ вкусомъ. Удивительно гармонично сочетаніе крупныхъ и ясныхъ главныхъ пропорцій съ умѣренными и благородными отдѣльными формами, какъ на фасадѣ, такъ и во дворѣ.

На вопросъ, кто, если не Браманте, былъ творцомъ Канчелеріи, были даны различные отвѣты. Допустивъ, что это зданіе дѣйствительно было начато уже между 1450 и 1455 гг., не будетъ казаться невѣроятнымъ недавно высказанное Бернихомъ предположеніе, что проэктъ его принадлежитъ никому иному, какъ Альберти. Если къ этому прибавить, что и Лаурана, строитель палаццо Дукале въ Урбино, находился подъ вліяніемъ Альберти, то непрерывность развитія отъ Альберти до Браманте выступаетъ еще яснѣе, чѣмъ прежде, и намъ нѣтъ надобности отрицать, что Браманте, какъ передаетъ Вазари, по пріѣздѣ въ Римъ доканчивалъ постройку Канчелеріи. Весь ранній римскій ренессансъ, такимъ образомъ, къ которому примыкаютъ близкіе по стилю дворцы, каковы благородный палаццо Жиро̀, теперь Торлонія, и небольшой „палацетто ди-Браманте“, представляются по своему характеру тосканскими. Тѣмъ не менѣе, этими постройками были указаны пути, идя по которымъ Римъ сдѣлался матерью высокаго ренессанса.

Въ Неаполитанскомъ королевствѣ, во все время правленія анжуйской династіи, царила готика. Изящнымъ готическимъ порталомъ 1415 г. еще обладаетъ капелла Санъ-Джованни-де-Паппакода. Единичной осталась попытка насажденія ренессанса въ Неаполѣ, предпринятая послѣ 1427 г. Донателло и Микелоццо съ ихъ памятникомъ кардинала Бранкаччи (см. выше, стр. 720 и 739). Лишь въ 1443 г., съ переходомъ неаполитанскаго престола къ арагонскому королю Альфонсу Великодушному, который, будучи восторженнымъ поклонникомъ классической древности, окружилъ себя цѣлымъ штабомъ гуманистовъ, — проникъ въ Неаполь самый духъ возрожденія. Прошло, однако, извѣстное время, пока онъ обнаружился въ неаполитанской архитектурѣ. Отъ построекъ

http://luck.kiev.ua/

Джуліано да-Сангелло здѣсь почти ничего не сохранилось, но зато сохранились Капуанскія ворота, сооруженныя Джуліано да-Майано (стр. 721), и часть новыхъ построекъ резиденціи Альфонса, Кастель-Нуово. Архитекторъ, которому принадлежатъ части Кастелло въ стилѣ ренессанса Пьетро да-Милано изъ Варезе (ум. въ 1473 г.), появляется въ Неаполѣ лишь въ 1455 г., послѣ того, какъ онъ, истый представитель школы Комо, испробовалъ свое, по преимуществу декоративное искусство въ различнѣйшихъ городахъ Италіи. Между 1455 и 1457 гг., какъ доказалъ Берто, онъ руководилъ въ Кастель-Нуово постройкой новаго зала для празднествъ, а одновременно постройкой знаменитой двухъэтажной мраморной тріумфальной арки Альфонса, которая, хотя и неорганически втиснута между двумя суровыми башнями Кастелло, все же по подлинности своихъ древне-римскихъ деталей была въ неаполитанской архитектурѣ новымъ явленіемъ. Впрочемъ, предположеніе, что Пьетро да-Милано сочинилъ уже первый эскизъ этого пышнаго сооруженія, такъ же мало доказано, какъ и недавно высказанная догадка о принадлежности его Леону-Баттиста Альберти (Бернихъ), или Франческо Лаурана (Рольфсъ). Отстроено оно, какъ доказалъ Фабрици, несомнѣнно Пьетро (между 1461 и 1470 гг.). „Самый богатый и полный памятникъ декоративнаго искусства въ Неаполѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ, одна изъ роскошнѣйшихъ построекъ всей Италіи“ (Буркгардтъ), крипта неаполитанскаго собора, выполнена также уроженцемъ Комо, Томазо Мальвито. Большинство монастырскихъ дворовъ, порталовъ и капеллъ неаполитанскихъ церквей XV столѣтія показываетъ флорентійскій стиль. Также и неаполитанскіе

Порталъ церкви С. Марія делла-Катена въ Палермо. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

http://bibl.kiev.ua/

дворцы этого времени, какъ, напримѣръ, палаццо Куомо (1464—1488; теперь Музео Филанджіери), примыкаютъ къ стилю флорентійскихъ, облицованныхъ рустикой построекъ. Даже нижне-итальянскіе мастера переходнаго времени отъ XV къ XVI столѣтію, какъ, напримѣръ, Джованни Донадіо изъ Калабріи (ум. въ 1522 гг.), строитель Санта-Маріа-делла-Стелла (1519), простой церкви въ стилѣ ранняго ренессанса, находились еще, очевидно, подъ флорентійскимъ вліяніемъ.

Сицилія, въ области собственно зодчества, въ теченіе всего XV вѣка оставалась вѣрной готическому стилю. Мотивы ренессанса вперемежку съ готическими, появляются впервые въ прелестномъ портикѣ церкви Санта-Маріа-делла-Катена, въ Палермо (рис. на стр. 843). Отдѣльныя архитектурныя части выполнялись и здѣсь, начиная съ половины XV столѣтія, въ стилѣ ренессанса, и, особенно ихъ скульптурная декорація, руками верхне-итальянскихъ и тосканскихъ мастеровъ. Мы знаемъ, къ тому же, что Пьетро да-Милано, прервавъ работу надъ тріумфальной аркой Альфонса I въ Неаполѣ, жилъ нѣкоторое время въ Палермо, а Гаджини изъ Биссоне на Луганскомъ озерѣ (стр. 805), о которыхъ недавно писали Бельтрами и Карветто, переселились въ 1465 г. изъ Генуи, гдѣ они въ 1448 г. украсили превосходными рельефами капеллу св. Іоанна Крестителя въ соборѣ, въ Палермо, чтобы здѣсь (напримѣръ, на соборной чашѣ для святой воды) показать въ полномъ блескѣ свое искусство въ орнаментѣ. Самыя раннія произведенія тосканскаго и верхне-итальянскаго ренессанса напоминаетъ также возникшее, быть можетъ, еще до 1400 г. обрамленіе портала мессинскаго собора, съ его рѣзвящимися въ виноградныхъ лозахъ, еще нѣсколько несвободно моделлированными нагими мальчуганами (табл. 54).

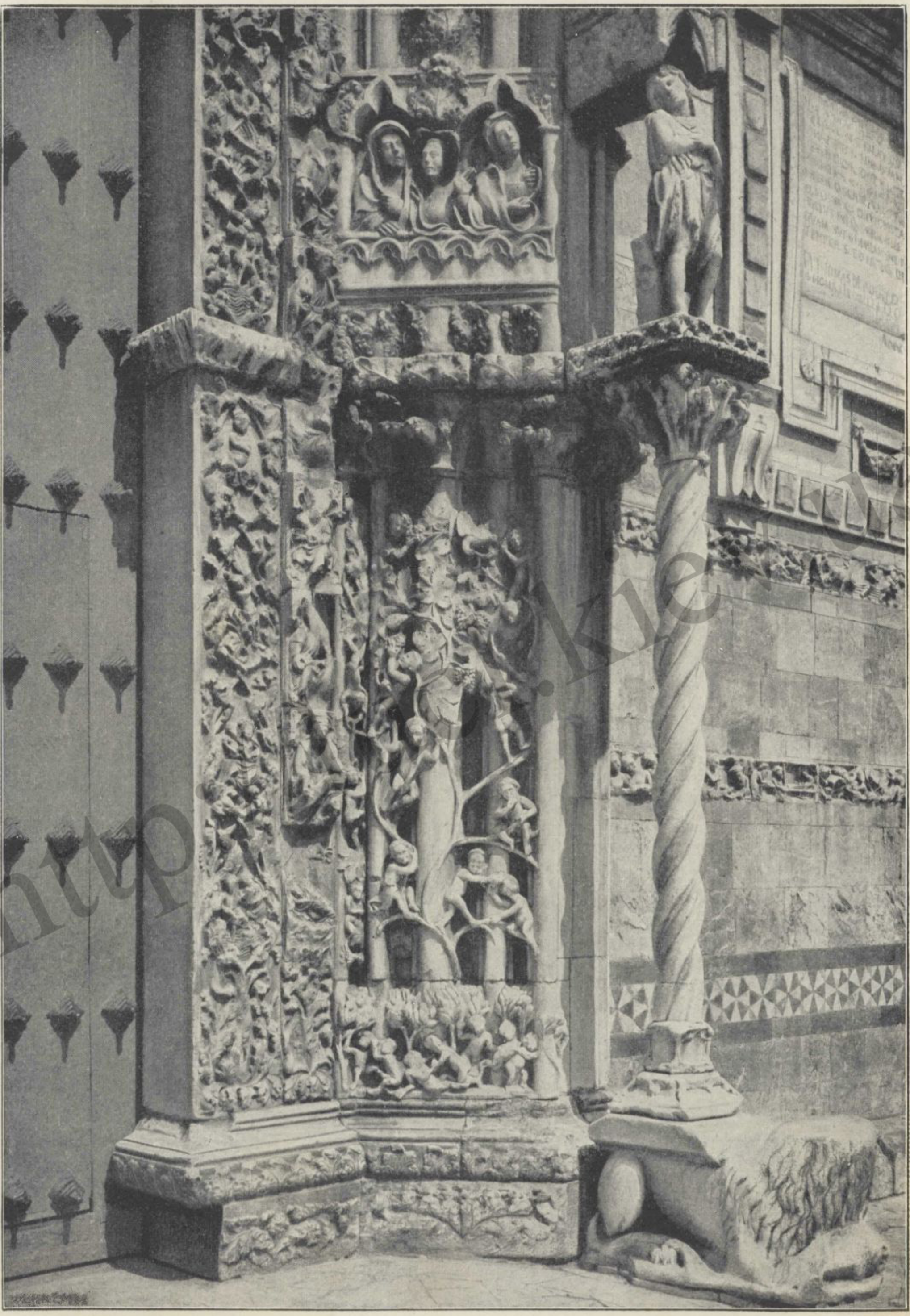
Нѣчто самостоятельное въ области итальянской архитектуры ранняго ренессанса дали только средняя и верхняя Италія. Но въ концѣ вѣка новый стиль завоевалъ уже весь полуостровъ.

B. Пластика XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи.

На берегахъ Тибра въ XV вѣкѣ не хватало мѣстныхъ работниковъ для воздѣлыванія нивы изобразительныхъ искусствъ, но не заказчиковъ, носившихъ по большей части тіару или кардинальскую шапку, которые не упускали случая пересаживать на римскую почву чужихъ художниковъ и чужія художественныя произведенія.

Въ теченіе первыхъ пятилѣтій XV столѣтія въ Римѣ, правда, еще цвѣли послѣдніе отпрыски стариннаго рода Косматовъ (стр. 515). Памятникъ Кардинала Стефанески, въ церкви Санта-Маріа-инъ-Трастевере, исполненный послѣ 1417 г. мастеромъ Павломъ, еще такъ монументаленъ въ старомъ духѣ, такъ благороденъ въ своей простой архитектурѣ, въ фигурѣ усопшаго еще столько строгаго достоинства, что онъ смѣло можетъ быть причисленъ къ прекраснѣйшимъ художественнымъ произведеніямъ Рима. Но этотъ пережитокъ римской старины въ Римѣ не

http://lucl.kiev.ua/



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 54. Скульптурныя украшенія портала мессинскаго собора.

Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

имѣетъ ничего общаго съ ренессансомъ, шедшимъ съ сѣвера. Мраморный табернакулъ Донателло (стр. 736), папскія гробицы Поллайуоло (стр. 746) въ соборѣ св. Петра были лишь чисто-флорентійскими произведеніями на римской почвѣ; то же самое можно повторить о главномъ скульптурномъ произведеніи Антоніо Филарете (стр. 791), хорошо извѣстныхъ, изслѣдованныхъ Эттингеномъ и Зауеромъ, бронзовыхъ дверяхъ собора св. Петра, въ Римѣ (1439—45). Какъ бы то ни было, именно, здѣсь мы знакомимся съ Филарете, какъ скульпторомъ. Эти двери не достигаютъ даже приблизительно художественной высоты ихъ образца, восточныхъ дверей флорентійскаго баптистерія. Тѣмъ не менѣе, плѣняютъ уже своимъ содержаніемъ ихъ рельефныя изображенія изъ исторіи папства, живо и смѣло скомпанованы языческія миѳологическія сценки, оживляющія пышныя арабески обрамленій. Недурна небольшая, съ именемъ Филарете, конная статуэтка 1465 г. въ дрезденскомъ Альбертинѣ, но и она, какъ и остатки памятника португальскаго кардинала Антоніо Кіаве (ум. въ 1447 г.), въ церкви Санъ-Джованни-инъ-Латерано, показываютъ, что Филарете, правда, переросъ старый стиль, но еще не вполнѣ овладѣлъ новымъ. Лишь Мино да-Фьезоле (стр. 745), какъ кажется, имѣвшій въ Римѣ между 1471 и 1485 гг. свое главное мѣстопребываніе, вступилъ въ столь тѣсныя отношенія къ римской колоніи скульпторовъ, что въ теченіе нѣкотораго времени могъ считаться ея членомъ.

Природные римляне были очень скудно представлены въ этой колоніи скульпторовъ. Наиболѣе значительными изъ нихъ были Паоло Таккони, по прозванію Романо (род. около 1415 г., ум. около 1470 г.), и Джанхристофоро Романо, — въ концѣ этого столѣтія, какъ мы видѣли (стр. 803), одинъ изъ главныхъ мастеровъ, работавшихъ надъ пластическимъ убранствомъ внѣшности и внутренности Чертозы въ Павіи. Изъ прочихъ мастеровъ этой колоніи, Исайя да-Пиза, былъ тосканецъ, Джованни Далмата, новыя изслѣдованія о которомъ опубликовали Чуди и Фабрици, былъ родомъ изъ Трау въ Далмаціи. Андреа Бреньо изъ Остено (близъ Комо), о дѣятельности котораго въ Римѣ писалъ Штейнманъ, былъ ломбардецъ. Эти мастера не были способны создать въ Римѣ здоровую и сильную пластику ранняго ренессанса. Имъ совершенно недоставало для этого мощи интеллекта и самобытности. Почти всѣ они работали совмѣстно съ Мино да-Фьезоле. Исайя да-Пиза и Паоло Романо выполнили вмѣстѣ въ 1463 году для собора св. Петра сѣнь св. Андрея, остатки которой находятся въ „Ватиканскихъ гротахъ". Далмата и Бреньо исполнили сообща въ 1476 году своеобразную, въ видѣ полукруглой ниши, со стоящимъ въ ней саркофагомъ, гробницу Ровереллы, въ церкви Санъ-Клементе; ея Мадонна съ ангелами принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній далматинца. Одинъ Паоло Романо изваялъ статую (болѣе чѣмъ въ человѣческій ростъ) св. Андрея на Понте-Моли, которая, во всякомъ

случаѣ, имѣетъ болѣе достоинства и благородства, нежели его грубоватая статуя ап. Павла на мосту св. Ангела, или обѣ безжизненныя и вялыя статуи апп. Петра и Павла въ соборѣ св. Петра. Лишено изящества собственное произведеніе Исайи да-Пиза — гробница въ нишѣ папы Евгенія IV въ церкви Санъ-Сальваторе-инъ-Лауро, въ Римѣ. За собственноручныя римскія произведенія Джованни Далмата, который въ 80-хъ гг. работалъ въ Венгріи для короля Матвея Корвина, а въ 1509 году выполнилъ красивый памятникъ Джанелли въ Анконѣ, слѣдуетъ признать претенціозную статую Мадонны и лишенную равновѣсія „Пьетà“, въ церкви Сантъ-Агостино. Лишь у Андреа Бреньо (1421—1506) мы находимъ нѣжную красоту, спокойное достоинство и тщательность выполненія. Его новая по идеѣ, обрамленная двойными пилястрами, стоящая въ нишѣ гробница Лебретто въ церкви Санта-Марія-Арачели, и схожая съ нею, но строже замкнутая обрамленіями гробница Алана, въ церкви Санта-Прасседе, въ Римѣ, принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ римскимъ скульптурнымъ работамъ XV столѣтія.

Нижняя Италія, и особенно Неаполь, не желая отстать въ области изобразительныхъ искусствъ отъ новаго движенія, еще въ меньшей степени, чѣмъ Римъ, могли обойтись безъ ввоза и заимствованія чужихъ художественныхъ силъ.

Флорентійская скульптура ранняго ренессанса была принесена въ Неаполь уже въ первой трети XV столѣтія Донателло и Микелоццо, съ ихъ памятникомъ Бранкаччи (стр. 720 и 739); въ послѣдней трети этого столѣтія Антоніо Росселино и Бенедетто да-Майяно (стр. 744) украсили своими изящными работами церковь Монтеоливето. Изъ художественныхъ произведеній XV столѣтія въ области неаполитанской пластики, какъ и архитектуры, наполовину самостоятельныхъ, заслуживаетъ вниманія почти лишь одна тріумфальная арка около Кастель-Нуово, начатая при Альфонсѣ I и оконченная при Фердинандѣ I. Авторами скульптуръ, обильно ее украшающихъ снаружи и внутри (1455—59; 1465—70), называютъ, на ряду съ Пьетро да-Милано (стр. 584 и 843; до 1473 г.), знакомыхъ намъ уже римлянъ Исайю да-Пиза и Паоло Романо и, кромѣ нихъ, учениковъ Донателло, Андреа дель-Аквила и Антоніо Келлино да-Пиза, но также и Франческо Лаурана (род. около 1430 г., ум. въ 1501 г.), къ которому мы еще вернемся. Распредѣленіе отдѣльныхъ скульптуръ между этими мастерами, произведенное Фабрици, въ настоящее время снова возбудило сомнѣніе и споры. Тѣмъ не менѣе, мы можемъ считать доказаннымъ, что ясно скомпанованный рельефъ наружной стороны, съ изображеніемъ тріумфа Альфонса I, равно какъ богатый фигурами, выполненный безъ особой отдѣлки частностей рельефъ на внутренней сторонѣ воротъ, представляющій инвеституру Фердинанда I въ соборѣ Барлетты, изваяны самимъ Пьетро да-Милано.

http://lucl.kiev.ua/

Въ Палермо условія развитія пластики не отличались существенно отъ неаполитанскихъ. Новое направленіе было и здѣсь насаждено пришельцами. Наиболѣе значительные изъ нихъ были ломбардцы, Доменико и Антоніо Гаджини, которыхъ освѣщаютъ новыя работы ди Марцо и Маучери, и вышеупомянутый, много странствовавшій на своемъ вѣку Франческо Лаурана, съ произведеніями котораго насъ познакомили Боде и Рольфсъ. Доменико Гаджини (ум. послѣ 1492 г.), до своего переселенія въ Палермо (въ 1464 г.; стр. 805), работавшій въ Генуѣ, въ области скульптуры, исполнилъ красивый саркофагъ св. Гандольфо въ Полицци, съ благородной лежачей фигурой святого. Для того, чтобы выдѣлить произведенія Антонелло Гаджини, стилистическая критика должна отправляться отъ подписанной имъ прелестной статуи Мадонны 1503 года, въ соборѣ Палермо. Наконецъ, Франческо Лаурана, быть можетъ, приходился братомъ (по предположенію Боде, племянникомъ) знаменитому архитектору Лучіано Лаурана, намъ уже извѣстному (стр. 725), въ качествѣ строителя урбинскаго дворца. Оба были родомъ изъ Ло-Враны, близъ Зары. Франческо появляется въ Неаполѣ впервые въ 1458 г. среди скульпторовъ тріумфальной арки, а въ послѣдній разъ упоминается въ 1500 г. Два раза работалъ онъ во Франціи, два раза въ Неаполѣ, съ 1468 по 1471 г. — въ Палермо. Его достовѣрное неапольское произведеніе — красивая Мадонна 1474 г. надъ входомъ въ небольшую церковь св. Варвары. На югѣ Франціи, его скульптурная декорація одной изъ капеллъ церкви „де-ла-Мажоръ", въ Марсели (стр. 445 и 446; 1476—81), является первымъ крупнымъ созданіемъ ренессанса на французской почвѣ. Въ Сициліи, мраморные барельефы съ отцами церкви и евангелистами, въ церкви Санъ-Франческо (1468 г.), обнаруживаютъ еще сильную манеру ранняго періода его творчества, тогда какъ его Мадонны въ палермскомъ соборѣ и музеѣ (1469 г.) уже показываютъ переходъ къ мечтательной мягкости, которую онъ позже предпочиталъ. Но наиболѣе отчетливое представленіе о Пьетро да-Милано, чтобы еще разъ вернуться къ нему, и о Франческо Лаурана, мы получаемъ по ихъ медалямъ. Лучшая медаль Пьетро да-Милано изображаетъ бюсты короля Ренэ и его второй супруги; лучшее произведеніе Франческо Лаурана — медаль, на лицевой сторонѣ которой изображенъ портретъ французскаго короля Людовика XI, а на оборотной сторонѣ, очень близко повторяя одну античную монету, „Concordia Augusta".

С. Живопись XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи.

Чуть ли не меньше еще, чѣмъ въ архитектурѣ и пластикѣ, въ теченіе XV столѣтія совершили своими силами Римъ и нижняя Италія на поприщѣ живописи. Правда, въ области миніатюры, пользовавшейся особой любовью какъ римскихъ папъ, такъ и арагонскихъ королей, вѣчный городъ можетъ похвалиться, что въ немъ появилась первая итальянская книга съ гравюрами на деревѣ, а именно, „Meditationes"

http://juck.kiev.ua/

кардинала Туррекрематы (Торреквемады) 1467 г.; но рѣзчикомъ гравюръ и печатникомъ былъ не итальянецъ, а нѣмецъ Ульрихъ Ганъ; украшающіе эту книгу 33 рисунка въ полстраницы и 1 въ цѣлую страницу, ясно и толково сочиненные, по ихъ неуклюжимъ формамъ — какъ нельзя болѣе нѣмецкіе.

Болѣе самобытнымъ въ этой области представляется намъ Неаполь, гдѣ книгопечатаніе ввелъ, правда, нѣмецъ Риссингеръ, но гдѣ его преемникъ Туппо выпустилъ въ 1485 г. изданіе басенъ Эзопа, гравюры котораго, по превосходной техникѣ чисто нѣмецкія, по оригиналамъ должны быть признаны за южно-итальянскія, въ духѣ современныхъ имъ миніатюръ.

Въ области миніатюрной живописи Римъ не занимаетъ самостоятельнаго мѣста, тогда какъ нижняя Италія, дѣйствительно, дала нѣчто свое. Изъ южно-итальянскихъ миніатюристовъ, находившихся на службѣ арагонскихъ королей, выдаются Кола Рабикано и его сынъ Нардо Рабикано, украсившій роскошный молитвенникъ парижской національной библіотеки (№ 10532). Богаты арагонскими рукописями, какъ обнаружили изысканія І. Г. Германа, также вѣнская придворная библіотека и библіотека Джеролимини въ Неаполѣ. Особый типъ фигуръ съ большими головами и тяжелыми вѣками, своеобразное декоративное украшеніе съ канделябрами и „putti“ въ обрамленіяхъ и зданіями нѣсколько перегруженной архитектуры на заднихъ планахъ, принадлежатъ къ характернымъ признакамъ южно-итальянскаго миніатюрнаго стиля. Особенно поучительны иллюстрированныя рукописи изъ библіотеки Андреа Маттео III, герцога Атри (въ Абруццкихъ горахъ). Миніатюры Реджинальдо Пирамо изъ Монополи, въ Апуліи (шесть первыхъ миніатюръ этики Аристотеля и выходной листъ къ вѣнскому Сенекѣ) обнаруживаютъ неоспоримую зависимость ихъ отъ феррарской школы, ученикомъ которой Реджинальдо, по всей вѣроятности, и былъ. Наоборотъ, другой мастеръ этихъ рукописей Атри, исполнившій миніатюры аристотелевской риторики и Ливія вѣнской библіотеки, ясно примыкаетъ къ вышеназваннымъ южно-итальянцамъ, работавшимъ на службѣ арагонскаго двора.

Въ области стѣнной и станковой живописи въ Римѣ, благодаря высоко развитому художественному чувству его папъ, царила въ XV вѣкѣ, во всякомъ случаѣ, оживленная дѣятельность. Мы уже видѣли, что почти всѣ выдающіеся живописцы Тосканы и средней Италіи и нѣкоторые изъ первоклассныхъ мастеровъ верхней Италіи одинъ за другимъ приглашались въ Римъ для выполненія здѣсь большихъ фресковыхъ росписей. Но почти ни одинъ изъ этихъ живописцевъ не оставался въ Римѣ на продолжительное время, а изъ созданныхъ ими большихъ цикловъ фресокъ лишь очень немногое дошло до насъ. Мелоццо да-Форли (стр. 781) былъ единственнымъ мастеромъ, жившимъ въ Римѣ достаточно долго, чтобы создать здѣсь подобіе школы. Но если мы бу-

http://lib.kiev.ua/

демъ искать его учениковъ и ихъ произведеній, то встрѣтимъ лишь одного Антоніаццо Романо, около 1460 г., украсившаго стѣнописями (не сохранившимися) Кастелло, въ Браччано; судя по его Мадоннѣ 1488 г. въ римской національной галлереѣ и Благовѣщенію въ церкви Санта-Марія-сопра-Минерва, къ которымъ Готчевскій присоединяетъ фрески въ этой же церкви, это былъ довольно подражательный мастеръ.

Приблизительно ту же картину находимъ мы и въ Неаполѣ, гдѣ исторію ранней мѣстной живописной школы, новыя архивныя изысканія обратили въ ничто. Ими было обнаружено, что и въ Неаполѣ въ XV столѣтіи работали преимущественно чужіе мастера, а историко-художественный анализъ сохранившихся въ Неаполѣ картинъ этого времени, произведенный Фриццони, равнымъ образомъ показалъ, что они были частью нидерландскаго, частью тосканскаго, частью умбрійскаго, частью даже верхне-итальянскаго происхожденія. Венеціанцемъ былъ, согласно этимъ изслѣдованіямъ, также и Антоніо Соларіо, по прозванію ло-Цингаро (цыганъ), подъ руководствомъ котораго, вѣроятно, были исполнены въ концѣ XV столѣтія двадцать большихъ фресокъ изъ жизни св. Бенедикта въ одномъ изъ дворовъ, прилегающихъ къ церкви Санъ-Северино, въ Неаполѣ. Соларіо, во всякомъ случаѣ, зналъ умбрійское искусство. Стиль этихъ живо-скомпанованныхъ сценъ отдаленно напоминаетъ Витторіо Карпаччо. Ландшафтные фоны такъ преобладаютъ, однако, на нѣкоторыхъ фрескахъ надъ фигурами, что я въ одномъ изъ прежнихъ своихъ сочиненій опредѣлялъ ихъ, какъ „первыя настоящія ландшафтныя фрески“, а по характеру своему они столь же мало могутъ быть названы чисто-венеціанскими, какъ и умбро-флорентійскими. Особую оригинальность придаетъ имъ ихъ почти одноцвѣтный оливковый тонъ, съ которымъ гармонично согласованы локальные тона одеждъ.

Нѣсколько самостоятельнѣе развивалась живопись съ конца этого столѣтія въ Сициліи. При томъ, восточная столица Сициліи показала менѣе самостоятельности, чѣмъ западная. Правда, Мессина подарила Италіи, въ лицѣ Антонелло, одного изъ новаторовъ живописной техники (стр. 831), но вполнѣ нашелъ себя этотъ мастеръ лишь въ Венеціи; равнымъ образомъ, и художники, работавшіе въ концѣ XV столѣтія въ восточной Сициліи, каковы, напримѣръ, вышеупомянутый (стр. 832) второй Антонелло да-Мессина, называющій себя также Салиба и Джироламо Альдибранди, Срѣтеніе во храмѣ котораго на главномъ алтарѣ церкви Санъ-Никколо, въ Мессинѣ, исполнено, въ слабомъ эклектическомъ стилѣ, возвратились въ Сицилію лишь послѣ того, какъ получили художественное образованіе въ верхней Италіи. Но въ Палермо, изъ хаоса первой половины этой эпохи, начиная съ послѣдней трети XV столѣтія, сталъ развиваться родъ самобытной живописи, исторія которой, послѣ того какъ ее сперва очистилъ отъ противорѣчій и поддѣлокъ Яничекъ, недавно была изложена въ работѣ ди-Марцо.

http://luchkiev.ua/

Возбудившая большую полемику, огромная, довольно безсвязная по композиціи, но производящая, тѣмъ не менѣе, сильное впечатлѣніе стѣнопись конца этого столѣтія, „Тріумфъ Смерти", въ вестибюлѣ прежняго госпиталя (теперь казарма) въ Палермо, въ настоящее время самимъ ди-Марцо признается за произведеніе нидерландской школы. Но несомнѣнно, въ выполненіи ея принимали участіе и мѣстные, сициліанскіе художники. Смерть, въ видѣ полускелета, съ лукомъ въ рукѣ, скачетъ на изсохшемъ конѣ посреди въ ужасѣ разсѣивающейся толпы, посылая въ догонку свои стрѣлы. Первый палермскій живописецъ съ болѣе или менѣе ясной художественной физіономіей есть Томмазо де-Вигилія, кисти котораго принадлежитъ въ церквахъ и собраніяхъ Палермо рядъ снабженныхъ его подписью и датированныхъ (80-ми и 90-ми годами) еще на половину византійскихъ по духу, но тщательно и гладко выписанныхъ алтарныхъ образовъ, за нимъ слѣдуетъ Антоніо или Антонелло Крещенціо, родившійся въ 1467 г. и работавшій еще въ теченіе значительной части XVI столѣтія. Изо всѣхъ сициліанскихъ мастеровъ онъ оставилъ наиболѣе громкое имя, и въ Палермо ему, всего одно поколѣніе тому назадъ, приписывали все что только возможно. Согласно новѣйшимъ изысканіямъ ди-Марцо, его можно отожествить съ тѣмъ Антонелло изъ Палермо, который въ 1497 г. написалъ довольно безжизненную Мадонну, коронуемую двумя ангелами, съ широкимъ ландшафтомъ на заднемъ планѣ (теперь въ сиракузскомъ музеѣ), а въ 1528 г. значительно улучшенную картину съ доминирующимъ въ ней типичнымъ сициліанскимъ скалистымъ ландшафтомъ, въ церкви Ганча, въ Палермо. Дальнѣйшіе успѣхи обнаруживаетъ св. Цецилія палермскаго собора (рис. на стр. 851), которую Яничекъ считалъ единственнымъ несомнѣннымъ произведеніемъ Крещенціо, тогда какъ ди-Марцо теперь приписываетъ ее ученику его, мало ясному для насъ Риккардо Квартеро. Въ маловыразительныхъ лицахъ съ удлиненными носами и несвободныхъ позахъ фигуръ, отличающихъ палермскія картины XV столѣтія, замѣтны еще кое-какіе отголоски стиля прекрасныхъ въ своемъ родѣ мозаикъ хорошаго византійскаго времени (ср. стр. 161). Но вмѣстѣ съ тѣмъ, повсюду чувствуется внутреннее участье, которое принимали эти мастера въ великомъ движеніи, шедшемъ съ итальянскаго материка.

IV. Христіанское искусство XV вѣка въ восточной Европѣ.

1. Христіанское искусство XV вѣка въ древне-византійской области.

Христіанскій востокъ начинается на восточныхъ границахъ Скандинавіи, Германіи и Италіи. Повсюду, куда достигало господство православной греческой церкви, во всей этой области и послѣ паденія Константинополя (въ 1453 г.) византійское искусство составляло основу всей художественной индустріи: прежде всего, слѣдовательно,

http://luckiev.ua/

въ говорящей по гречески части Балканскаго полуострова, въ Сербіи и въ Россіи. Вмѣстѣ съ западной церковью въ Польшѣ, Венгріи и на восточномъ берегу Адріатическаго моря господствовало вліяніе нѣмецкаго и итальянскаго искусства. Польша, какъ выяснилъ Соколовскій, съ самаго начала XVI столѣтія съ большой рѣшительностью обратившаяся къ итальянскому ренессансу, въ XV вѣкѣ еще вполнѣ входила въ область вліянія нѣмецкаго искусства, хотя признаки особаго польскаго искусства и выступали въ костюмахъ нѣкоторыхъ художественныхъ произведеній, такъ что самое большее его можно выдѣлить въ качествѣ колоніальнаго нѣмецкаго искусства. Венгрія, получившая романское и готическое искусство помимо Германіи, была въ XV вѣкѣ первой страной къ сѣверу отъ Альпъ, которая страстно бросилась въ объятія итальянскаго ренессанса. Далматинскій берегъ и Іоническіе острова уже издавна составляли, въ художественно-историческомъ отношеніи, провинціи Италіи, хотя и здѣсь не было недостатка въ византійскихъ пережиткахъ; Далмація, какъ мы уже видѣли (ср. стр. 846 и 847), въ XV вѣкѣ уже отчасти возвратила своей родинѣ полученный отъ нея толчокъ въ видѣ такихъ мастеровъ, какъ Лучіано Лаурана, Франческо Лаурана и Джованни Трау (Далмата). Если въ XV вѣкѣ византійское искусство, оставляя въ сторонѣ единичныя явленія, утратило всякое вліяніе на западное искусство, то теперь, наоборотъ, искусство запада то здѣсь, то тамъ рѣшительно проникало въ древнія области священнаго востока. Прослѣдить эти отношенія, понятно, поучительнѣе всего тамъ, гдѣ изъ смѣшенія западныхъ и восточныхъ элементовъ возникъ типъ новаго національнаго искусства. Это произошло только въ Россіи, которая поразительно рано воспользовалась раннимъ итальянскимъ ренессансомъ для образованія своего собственнаго стиля. Но раньше чѣмъ обратиться къ Россіи, мы бросимъ послѣдній взглядъ на ту область, которая до 1453 г. была сердцемъ византійской имперіи.

Св. Цецилія. Картина (Антоніо Крещенціо?) въ соборѣ Палермо. По фотографіи Броджи во Флоренціи.

Родоначальное византійское искусство, какъ мы уже видѣли (ср. стр. 526), влачило теперь существованіе, собственно говоря, только еще

на горѣ Аѳонѣ. Мимо замкнутаго уединенія аѳонскихъ монастырей духъ вѣковъ прошелъ почти безслѣдно. Церковь монастыря Діонисіата, XVI столѣтія, была въ 1547 году заново отстроена и расписана, но все еще слѣдуетъ старой схемѣ; только на 21 годъ моложе ея церковь Дохіарскаго монастыря, увѣнчанная прекраснымъ куполомъ и расширенная безъ измѣненія основной формы. Лишь къ XVI вѣку восходятъ также фрески монастырскихъ церквей въ Лаврѣ, Кутлумушѣ, Ксенофѣ, Діонисіатѣ и Дохіарѣ. Онѣ также разрабатываютъ все одну и ту же основную тему съ различными измѣненіями, но ихъ стиль все же — лишь тѣнь древняго византійскаго стиля. Бѣдныя, незначительныя и неодухотворенныя глядятъ со стѣнъ и куполовъ эти, и въ техническомъ отношеніи, довольно слабыя изображенія. Если кое-гдѣ лики святыхъ и тронуты болѣе рѣзкими чертами, чѣмъ прежде, то все же въ нихъ нѣтъ внутренней жизни. То, что поновѣе — а большинство сохранившихся аѳонскихъ росписей еще новѣе — имѣетъ, самое большее, нѣкоторое значеніе въ качествѣ звеньевъ для иконографіи. Тѣмъ не менѣе, художественныя произведенія, созданныя въ аѳонскихъ монастыряхъ, все еще являются подлиннымъ, хотя и поблѣднѣвшимъ отголоскомъ византійскаго искусства, и вмѣстѣ съ тѣмъ, мы слышимъ въ нихъ послѣдніе вздохи дряхлаго, окостенѣвшаго эллинскаго искусства.

2. Русское искусство Возрожденія въ 1462—1598 гг.

При сильномъ великомъ князѣ московскомъ Иванѣ III (1462—1505 гг.), который въ 1480 г. прогналъ „Золотую Орду“ изъ обезчещенной земли русской, вмѣстѣ съ настоящимъ русскимъ государствомъ поднялось, заразъ родившееся и возрожденное, настоящее русское искусство. Въ эпоху удѣльныхъ княжествъ (ср. стр. 165) русское искусство было въ существенныхъ чертахъ византійскимъ; во время монгольскаго ига (ср. стр. 528) оно спаяло многочисленные азіатскіе элементы съ византійскими, но преобразовало ихъ по своему. Примѣчательно, однако, то, что теперь итальянскіе мастера возрожденія являются обновителями, даже основателями національнаго русскаго искусства, привнося свое южное чувство формъ только въ частностяхъ.

Архитектура является въ это время почти исключительно носительницей русской художественной мысли. Прежде всего Иванъ III заложилъ Успенскій соборъ въ московскомъ Кремлѣ. Но въ рукахъ его неискусныхъ зодчихъ соборъ обвалился незадолго до окончанія. Въ этой бѣдѣ рѣшительный самодержецъ обратился къ Италіи. Архитекторъ Аристотиле Фіораванти (род. въ 1414 г.) изъ Болоньи появился въ Москвѣ и въ четыре года (1475—79 гг.) заново отстроилъ соборъ, который въ своихъ главныхъ формахъ является повтореніемъ древнерусскаго Дмитровскаго собора во Владимірѣ (ср. стр. 166). Только пять покоющихся на башнеобразныхъ барабанахъ сердцевидныхъ куполовъ, на сверкающихъ верхушкахъ которыхъ сіяютъ золотые кресты,

http://luci.kiev.ua/

украшенные цѣпями, являются признаками новаго русскаго искусства; только въ отдѣльныхъ частяхъ, напримѣръ, на наружныхъ пилястрахъ, находятся у основаній и на капителяхъ итальянскіе профили, а на наружной восточной сторонѣ надъ апсидами — даже чисто іоническіе пилястры, отъ улиткообразныхъ капителей которыхъ подымаются полуциркульныя арки верхняго дѣленія фасада.

Слѣдующая церковная постройка Ивана былъ Благовѣщенскій соборъ (1484 г.), расположенный на самомъ высокомъ мѣстѣ Кремля. Его строителемъ называютъ миланскаго архитектора Піетро Антоніо Солари, умершаго въ 1493 г. въ Россіи, а художникомъ, закончившимъ постройку, считаютъ его земляка и послѣдователя, — Алевизіо Нови. Верхніе тимпаны фасада заключены здѣсь уже не въ полуциркульныя арки, а снова обрамлены килевидными; порталъ его это — богатѣйшая страница сѣверно-итальянскаго ренессанса съ пилястрами; издали девять золотыхъ куполовъ, снабженныхъ крестами съ цѣпями, производятъ сказочный эффектъ. Свѣтской постройкой Ивана III былъ дворецъ, извѣстный подъ названіемъ „Грановитой Палаты“ (Facettenpalast). Около 1487 года итальянецъ Марко Руфо взялся за начатую уже постройку, а закончилъ ее въ 1491 году Піетро Солари. На наружныхъ стѣнахъ дворца мы видимъ тѣ итальянскія грани-фацеты (ср. стр. 797), которыя, состоя изъ кристаллически обтесанныхъ камней, представляютъ родъ утонченной рустики; внутри же онъ состоитъ изъ одной залы, четыре мощныхъ свода которой поддерживаются однимъ столбомъ посерединѣ.

Церковь Успенія Божьей Матери въ селѣ Коломенскомъ. По Новицкому.

Третья церковь „византійско-итальянскаго ренессанса“, и въ то же время третья большая церковь московскаго Кремля, Архангельскій (св. Михаила) соборъ, является главнымъ произведеніемъ церковнаго зодчества названнаго уже Алевизіо Нови. Внутренность этой церкви также представляетъ чистый русско-византійскій стиль. Снаружи своими двумя этажами, расчлененными пилястрами, своими капителями, подражающими коринѳскимъ и верхними полуциркульными арками съ раковинами подъ фронтонами, Архангельскій соборъ, вопреки своимъ пяти сердцевиднымъ куполамъ, производитъ впечатлѣніе постройки совершеннаго ранне-итальянскаго возрожденія. Наконецъ, построенный изъ кирпича архитекторомъ Нови въ Москвѣ дворецъ, выполненный между 1499 и 1508 гг., такъ называемый Теремный дворецъ (или Бель-

ведеръ) уже окончательно представляетъ итальянскій языкъ формъ этой эпохи, лишь съ легкимъ русскимъ оттѣнкомъ.

Впрочемъ, Василій III въ своихъ позднѣйшихъ постройкахъ пошелъ отъ итальянскаго ренессанса назадъ. Особый типъ своеобразнаго новаго русскаго искусства выступаетъ въ возникшей въ 1532 г., а теперь ре-

Церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ. По фотографіи.

ставрированной церкви Успенія Божіей Матери въ с. Коломенскомъ близъ Москвы (см. рис. на стр. 853), которая вся точно предназначена для того, чтобы нести среднюю мощную восьмиугольную пирамиду. Наконецъ, слѣдуетъ церковь Покрова Пресвятой Богородицы, или Василій Блаженный (см. рис. на этой стр.) въ южной части Красной Площади, передъ московскимъ Кремлемъ. Построенная въ 1554—57 гг. при Иванѣ Грозномъ, она представляетъ, до нѣкоторой степени, конечный результатъ всѣхъ стремленій „національнаго русскаго“ зодчества, слившагося на древней византійской основѣ со множествомъ восточныхъ формъ, а за-

http://...ev.ua/

тѣмъ обросшаго извѣстнымъ количествомъ мотивовъ итальянскаго ренессанса. Внутренность церкви не имѣетъ единства пространства. Одиннадцать придѣловъ, распредѣленныхъ между двумя этажами, соединены посредствомъ длинныхъ, низкихъ лѣстницъ и переходовъ. Каждый изъ придѣловъ расположенъ подъ однимъ изъ куполовъ, со сводовъ которыхъ глядятъ изображенія святыхъ. Вверхъ взглядъ уходитъ точно въ дымовую трубу. Все странно и все интересно. Прекраснаго здѣсь, однако, нѣтъ ничего. Снаружи эту церковь, повторяя выраженіе одного изъ прежнихъ историковъ искусства, можно, пожалуй, сравнить съ грядкой „отливающихъ всѣми цвѣтами радуги, гигантскихъ грибовъ“, блестящихъ всевозможными формами и красками. Только Индія произвела подобное фантастическое искусство.[1]

Продолженіемъ этого стиля въ непродолжительномъ времени пришедшаго въ равновѣсіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ, получавшаго все большее распространеніе, является рядъ московскихъ церквей, изученныхъ Сусловымъ, и доходящихъ вплоть до XVII стол. Въ другомъ родѣ поучительны нѣкоторыя русскія деревянныя церкви, сохранившіяся въ болѣе отдаленныхъ мѣстахъ сѣвера. Вмѣсто каменныхъ сводовъ, здѣсь, понятно, выступаютъ двускатныя крыши, образующія килевидной формы фронтоны. Церковь Владимірской Божіей Матери въ селѣ Бѣлая Слуда, Сольвычегодскаго уѣзда, Вологодской губерніи со своими крытыми галлереями въ нижнемъ этажѣ и со своей шатровой башней въ качествѣ главной части зданія, выдѣляется почти какъ прямой прототипъ упомянутой уже богатой каменной церкви въ с. Коломенскомъ.

Русской скульптуры, которая заслуживала бы это названіе, не существовало и въ XVI столѣтіи. Что и русская живопись оказалась въ глухомъ переулкѣ, въ который она попала, ясно уже изъ изданнаго въ 1551 г. царскаго указа о томъ, что стиль Андрея Рублева (ср. стр. 529) долженъ быть обязательнымъ для всѣхъ русскихъ иконъ. Только исторія орнамента русскихъ рукописей даетъ возможность сдѣлать нѣкоторые поучительные выводы. Орнаменты, состоящіе изъ фигуръ животныхъ и людей, какъ-будто пойманныхъ въ сѣть, въ XV вѣкѣ почти сразу прекращаются. Заставки и заглавныя буквы становятся проще и яснѣе. Заставки состоятъ часто лишь изъ плетеній тонкихъ линій, а единственнымъ украшеніемъ длинныхъ и тонкихъ буквъ являются изящные завитки цвѣточныхъ усиковъ. Лишь, какъ бы напослѣдокъ, еще разъ появляются руки изнутри простыхъ буквъ съ растительными мотивами одной псалтыри XV вѣка Троицко-Сергіевой лавры, въ библіотекѣ Московской Духовной Академіи. Затѣмъ, очевидно, всѣ эти сложныя буквы съ животными и людьми стали считать уста-

---

[1] Авторъ еще держится старыхъ взглядовъ на архитектуру Василія Блаженнаго, и не знакомъ со связью ея съ деревянной русской архитектурой. *Прим. ред.*

http://lucl.kiev.ua/

рѣлымъ варварствомъ. Въ XVI вѣкѣ мы видимъ рядомъ двѣ манеры орнамента (см. табл. 35 при стр. 529). Одна манера продолжаетъ плести геометрическіе разноцвѣтные ленточные узоры на свѣтломъ фонѣ, чисто русскіе, хотя во многихъ отношеніяхъ обусловленные образцами, взятыми у ислама и изъ Азіи, въ это время, повидимому, уже примѣнявшимися на вышивкахъ; другая — въ своихъ заставкахъ и поверхностяхъ, покрытыхъ орнаментами, обнаруживаетъ прежде всего западноевропейское раздѣленіе на поля, причемъ прямоугольники, круги и полукруги на золотомъ, синемъ или красномъ фонѣ заполнены цвѣтами или лиственными побѣгами, къ которымъ часто присоединяются фантастическія индійскія или персидскія плетенія и листья. Для перваго изъ этихъ стилей характерны, напримѣръ, евангелія XVI столѣтія, №№ 137, 22 и 125 Императорской Публичной Библіотеки въ С.-Петербургѣ (изъ собранія Погодина); для второго рода характерны нѣкоторые апостолы библіотеки Чудова-монастыря въ Москвѣ (№ 52) и Императорской Публичной Библіотеки въ С.-Петербургѣ (№ 60), а также псалтирь № 38 и евангелія № 50 и № 119 того же собранія. Если образчики перваго рода въ своей совокупности напоминаютъ вышивки, то вторые напоминаютъ часто ковры, обшитые бахромой, на подобіе кружева.

Если эта старо-русская орнаментика поражаетъ нашъ глазъ множествомъ частностей, то произведенія русскаго большого искусства, т. е. его церкви съ куполами, фрески на золотыхъ фонахъ, производятъ наибольшее впечатлѣніе, когда при разсматриваніи съ извѣстнаго отдаленія, они сливаются въ одно цѣлое. Взглядъ съ кремлевскаго Ивана Великаго на широко раскинувшуюся Москву съ ея сотнями горящихъ золотомъ или яркими красками куполовъ и маковокъ охватываетъ не только все своеобразіе и красоту всего, что создало русское искусство, но и все самое фантастическое, что произвела христіанская архитектура. Не будемъ настаивать на томъ, что общее впечатлѣніе получается болѣе ослѣпляющее и ошеломляющее, чѣмъ возвышающее и воодушевляющее.

3. Искусство итальянскаго ранняго ренессанса на о.о. Родосѣ и Кипрѣ, въ Турціи и Венгріи.

Впервые западно-европейское искусство потянулось къ берегамъ и островамъ восточной части Средиземнаго моря по слѣдамъ крестоносцевъ, душою которыхъ были французы. Поэтому, нисколько не удивительно, что въ то время впервые здѣсь обосновалась французская готика (ср. стр. 532). Вторично западно-европейское искусство двинулось на востокъ, поскольку его не привлекали желанія государей, вслѣдъ за торговыми колоніями, руководителями которыхъ были итальянцы и во главѣ всѣхъ венеціанцы. Поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что, какъ показали Анляръ, Мюнцъ и Г. Л. Фишеръ, искусство италь-

http://nauka.kiev.ua/

янскаго возрожденія распространилось въ это время въ мѣстахъ торговаго и государственнаго преобладанія Венеціи.

Мохаммеду II въ 1480 г. не удалось подчинить себѣ о. Родосъ. Въ теченіе всего XV вѣка островъ оставался еще во владѣніи ордена іоаннитовъ, которые вызвали здѣсь къ жизни свое искусство и свою культуру, конечно, вполнѣ средневѣковаго характера. Готическими стрѣльчатыми арками снабжены тѣ зданія 1482, 1492 и 1495 гг. на „улицѣ Рыцарей", въ которыхъ видятъ прежнія „подворья" различныхъ народовъ Европы; окна зданій современнаго еврейскаго квартала, теперь называемыхъ: „Судъ" и „Адмиралтейство", обрамлены въ поздне-готическомъ прямоугольномъ стилѣ съ богатой отдѣлкой. Готическими являются также церкви города, напримѣръ, возникшая еще въ XV вѣкѣ церковь св. Марка. Но родосская поздняя готика — скорѣе испанскаго, чѣмъ французскаго характера, что довольно понятно при сношеніяхъ Барцелоны съ восточной частью Средиземнаго моря; она проще и солиднѣе и менѣе изящна. Итальянскій ренессансъ появляется довольно поздно и изолированно на порталѣ мечети Солимана, судя по всему, привезенномъ по частямъ изъ Италіи въ готовомъ видѣ.

Разностороннѣе, но также и сложнѣе были сношенія королевства о. Кипра, который въ продолженіе большей части XV вѣка платилъ дань египетскимъ султанамъ. Его послѣдняя королева, венеціанка Катарина Корнаро, въ 1489 г. сложила съ себя корону въ пользу венеціанской республики, подъ могущественнымъ покровительствомъ которой островъ снова процвѣлъ на цѣлое столѣтіе. Готическія церкви кипрскихъ городовъ, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 533), въ XV столѣтіи лишь кое-гдѣ получили пристройки и передѣлки, въ которыхъ французская поздняя готика смѣшивается съ испанской, чтобы тотчасъ послѣ наступленія венеціанскаго господства воспринять формы итальянскаго ренессанса. Изъ византійскихъ элементовъ, элементовъ ислама, французской и испанской готики, а также изъ элементовъ итальянскаго ренессанса часто возникаютъ, затѣмъ, отдѣльныя зданія въ удивительномъ, неоднородномъ смѣшанномъ стилѣ, который въ особенности выступаетъ, напримѣръ, въ Никозіи и въ наружномъ видѣ греческой часовни „Ставро-ту-миссирику", внутри выдержанной въ чисто византійскомъ стилѣ.

Болѣе или менѣе чистый стиль итальянскаго возрожденія появляется впервые въ жилыхъ домахъ, подворьяхъ и т. д., какъ, напримѣръ, въ возведенной между 1467 и 1473 гг. части монастыря августинцевъ въ Никозіи, съ ея накрытыми фронтонами, прямоугольными окнами или, какъ въ большихъ полуциркульныхъ окнахъ монастыря Айя-Напа, обрамленныхъ пилястрами въ стилѣ ренессанса и вѣнечнымъ карнизомъ. Башнеобразный порталъ королевскаго дворца въ Никозіи еще въ XV столѣтіи былъ украшенъ большимъ готическимъ окномъ въ богатомъ пламенѣющемъ стилѣ. Однако, дворецъ въ Фамагустѣ,

http://luckiev.ua/

какъ показываютъ его развалины, получилъ въ XVI столѣтіи фасадъ въ стилѣ чистаго ренессанса.

Скульптура XV вѣка, кое-гдѣ попадающаяся на кипрскихъ церквахъ, также иногда обнаруживаетъ переходъ къ стилю итальянскаго ренессанса, какъ, напримѣръ, статуя святого Николая надъ входной дверью церкви его имени въ Никозіи.

Фрески, сохранившіяся на Кипрѣ, по мнѣнію Анляра, — довольно вѣроятному, — принадлежатъ къ смѣшанному стилю, соединяющему джоттовско-итальянскія черты съ поздне-византійскими, и который проявляется, напримѣръ, въ росписи сводовъ (Воскрешеніе Лазаря, Входъ Господень въ Іерусалимъ и т. д.) часовни Страстей Господнихъ въ Пиргѣ, въ округѣ Ларнака.

Въ другомъ смыслѣ, чѣмъ острова Средиземнаго моря, стали уже въ XV вѣкѣ центрами искусства возрожденія главные города Турціи и Венгріи.

То, что дали своего турки послѣ завоеванія Золотого Рога, бокъ-о-бокъ съ лучшими произведеніями византійскаго искусства, мы уже видѣли (ср. т. I, стр. 750). Завоеватель Константинополя, Мохаммедъ II Великій (1451—81 гг.), обладалъ достаточно широкимъ кругозоромъ, чтобы этимъ не ограничиваться. Вступивъ въ ряды европейскихъ государей, онъ захотѣлъ также окружить себя представителями европейской науки и искусства. Запретомъ Корана изображать живыхъ существъ онъ пренебрегъ. Около 1479 г. онъ призвалъ въ Константинополь многихъ итальянскихъ скульпторовъ и художниковъ, которые прежде всего должны были передать потомству его собственныя черты. Въ числѣ этихъ художниковъ находились ученикъ Витторе Пизано, Маттео де'Пасти (ср. стр. 804), ученикъ Донателло, Беллано (ср. стр. 805), а прежде всего Джентиле Беллини (ср. стр. 833); изъ его работъ сохранилась не только медаль съ изображеніемъ султана, но также его портретъ масляными красками (см. рис. на стр. 859) въ собраніи Лейярда въ Венеціи и изображеніе пріема венеціанскаго посольства Высокой Портой въ Луврѣ, въ Парижѣ. Лучшая медаль съ изображеніемъ султана носитъ, однако, подпись съ именемъ, неизвѣстнаго по другимъ произведеніямъ, мастера „Constantius" и дату 1481 г. Сынъ и наслѣдникъ Мохаммеда, Баязетъ II, видимо, вернулся къ воззрѣнію составителей Корана, считавшихъ портретную живопись грѣхомъ. Старанія Мохаммеда ввести въ Константинополь итальянское искусство возрожденія не дали прочныхъ результатовъ, но того, что эти старанія были, не слѣдуетъ забывать.

Иначе, чѣмъ въ Турціи, было дѣло въ Венгріи, которая, какъ мы видѣли (ср. стр. 531), уже въ своей главной романской церкви, со-

http://luck.kiev.ua/

борѣ въ Фюнфкирхенѣ, переработала какъ итальянскія, такъ и нѣмецкія вліянія. Уже въ XIV вѣкѣ (1308—86 гг.), подъ властью королей неаполитанской вѣтви Анжуйскаго дома Венгріи, пришлось поддерживать близкія отношенія съ итальянской образованностью, которыя въ особенности продолжались при королѣ Сигизмундѣ (1386—1437 гг.), благодаря его полководцу Пиппо Спано и пошли на пользу пластическимъ искусствамъ. Флорентинецъ Манетто Амманатини (1384—1450 гг.) цѣлыхъ сорокъ лѣтъ строилъ въ Венгріи церкви и дворцы. Мы знаемъ, что флорентійскій живописецъ Мазолино да-Паникале (ср. стр. 760) еще въ 1427 г. жилъ въ Венгріи. Но настоящее время расцвѣта венгерско-итальянскаго ранняго ренессанса началось при Матвѣѣ Корвинѣ (1459—90 гг.), вторая жена котораго Беатриче (1476 г.) была дочерью короля неаполитанскаго. Главнымъ образомъ для украшенія своихъ книгъ, къ которымъ онъ питалъ привязанность, Матвѣй Корвинъ наряду съ другими призвалъ въ Офенъ и флорентійскихъ мастеровъ. Аттаванте Аттаванти (ср стр. 755), „король миніатюристовъ“, выполнилъ нѣкоторыя изъ своихъ лучшихъ миніатюръ, именно, для рукописей библіотеки венгерскаго короля; при его смерти у него во Флоренціи было еще 150 рукописей на рукахъ въ работѣ. Между архитекторами которыхъ Матвѣй Корвинъ призвалъ въ Офенъ, находился въ 1467 г. тотъ Аристотиле Фіораванти, который, какъ мы видѣли (ср. стр. 852), позже переселился въ Россію. Но главными архитекторами, строившими замки въ Офенѣ, Вышеградѣ, Штульвейссенбургѣ, Коморнѣ и т. д., были флорентійцы: Кименти ди-Леонардо и Баччіо Челлини. Изъ извѣстныхъ скульпторовъ, Бенедетто да-Майяно, о которомъ напоминаютъ мраморные рельефы короля и его супруги въ берлинскомъ музеѣ, самъ былъ въ Офенѣ; о Вероккіо мы также знаемъ, что во Флоренціи онъ сдѣлалъ для Матвѣя мраморный фонтанъ. Что Джованни Далмата (ср. стр. 845) также нѣкоторое время работалъ при венгерскомъ дворѣ въ качествѣ архитектора и скульптора, показалъ Фабрици. Напрасно старался Корвинъ привлечь въ Венгрію Филиппино Липпи, который ограничился тѣмъ, что написалъ для него во Флоренціи портретъ; но Эрколе Роберти (ср. стр. 819), уроженецъ Феррары, повидимому, какъ соглашается и Вентури, самъ работалъ при венгерскомъ дворѣ. Отъ всего этого великолѣпія ранняго возрожденія, впрочемъ, почти ничего не осталось. Спасены были только произведенія малаго

Мохамедъ II. Портретъ Джентиле Беллини въ собраніи Лепарда въ Венеціи. По фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

http://luci.kiev.ua/

искусства въ области живописи и скульптуры, которыя можно было своевременно перемѣщать. Сохранились восемь медалей съ портретами короля или королевы. Въ сорока различныхъ библіотекахъ Европы разсѣяны, по изданному Шонтозѝ списку, 125 рукописей изъ библіотеки Матвѣя Корвина, изъ которыхъ не менѣе 20, въ томъ числѣ нѣкоторыя итальянскаго происхожденія, украшены портретами короля и его жены-итальянки. Предпочтеніе, которое оказывалъ венгерскій дворъ итальянскому искусству, именно, означало побѣду ренессанса; эта побѣда была только прелюдіей того побѣдоноснаго шествія его черезъ всю Европу, которое началось въ XVI вѣкѣ.

Общій обзоръ.

Искусство христіанскихъ народовъ, которое, вмѣстѣ съ тѣмъ, было и искусствомъ Европы, за полторы тысячи лѣтъ воодушевленнаго труда завоевало себѣ первое мѣсто въ міровой исторіи искусства. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, по крайней мѣрѣ, въ Италіи, получившей въ это время руководящее значеніе на сто лѣтъ впередъ, оно снова достигло той степени развитія, которую занимало эллинистически-языческое искусство въ то время, когда отъ него отдѣлилось христіанское. Искусство цеховое снова стало искусствомъ отдѣльныхъ художниковъ; лепетъ неразвитаго стиля уже снова перешелъ въ мужественную, естественную и стильную рѣчь; область религіозныхъ сюжетовъ вторично стремилась къ расширенію, примѣняясь къ землѣ и изображая событія свѣтской жизни. Конечно, пути художественно-историческаго развитія такъ же мало повторяются, какъ и всемірно-историческіе пути, но сравнить новыя достиженія съ прежними — поучительно. Въ общемъ лишь идеальное искусство времени расцвѣта XVI столѣтія, на порогѣ котораго мы стоимъ, походитъ на идеальное искусство вѣка Перикла (ср. т. I. стр. 404), а реализмъ и маньеризмъ XVII и XVIII вѣковъ — на греческое искусство александрійской эпохи; однако, кое-что говоритъ въ пользу того, что вѣкъ Фидія воскресъ уже въ идеальномъ искусствѣ готической эпохи, а обновленный вѣкъ Александра и Апеллеса — въ реалистическомъ искусствѣ XV вѣка, воззрѣніе, намеки на которое мы, дѣйствительно, кое-гдѣ находимъ въ трудахъ по исторіи искусства. Великій расцвѣтъ идеальнаго искусства въ христіанскомъ мірѣ, въ соотвѣтствіи съ сущностью христіанства, былъ, однако, значительно болѣе отвлеченнымъ и безтѣлеснымъ, чѣмъ въ языческомъ мірѣ; реалистическое искусство XV вѣка представляется, во всякомъ случаѣ, болѣе юнымъ, зачаточнымъ, наивнымъ и примитивнымъ, чѣмъ реалистическое искусство времени Діадоховъ (ср. т. I, стр. 479). Именно, то обстоятельство, что реалистическое искусство XV вѣка стоитъ на порогѣ новаго подъема, отличаетъ его отъ эпохи, послѣдовавшей за расцвѣтомъ греческаго искусства и приближаетъ его къ эпохѣ строгаго реализма времени до Фидія.

http://lucl.kiev.ua/

По своему содержанію искусство христіанскихъ народовъ вплоть до конца этого періода было въ существенныхъ чертахъ, дѣйствительно, христіанскимъ, слѣдовательно, религіознымъ искусствомъ. Конечно, во всѣ времена не было недостатка въ великолѣпныхъ свѣтскихъ постройкахъ, которыя часто украшались также свѣтскими изображеніями, взятыми изъ исторіи, поэзіи, „науки", и для такого опредѣленія мы чувствовали бы во всякомъ случаѣ болѣе твердую почву, если бы церквей съ ихъ украшеніями, благодаря удѣлявшейся имъ ревностной заботѣ, сохранилось не больше, чѣмъ свѣтскихъ построекъ, свѣтскихъ скульптурныхъ произведеній и свѣтскихъ картинъ. Несомнѣнно, однако, что главное развитіе искусства христіанскихъ народовъ совершалось въ религіозныхъ зданіяхъ и художественныхъ произведеніяхъ. Именно, только церкви превосходили въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ всѣ великолѣпныя постройки древности; только скульптура готическихъ соборовъ стала рядомъ съ античной пластикой храмовъ; именно, только церковная стѣнная, станковая и книжная живопись поздняго средневѣковья достигаетъ той духовной сосредоточенности, нѣжности и глубины, которой греческое искусство вовсе не знало, такъ какъ служило существенно отличной, веселой, свѣтской и чувственной религіи.

Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что область сюжетовъ изобразительныхъ искусствъ начала расширяться именно въ XV вѣкѣ. Прежде всего портретная живопись такъ энергично стала рядомъ съ картинами религіознаго содержанія, что во многихъ отношеніяхъ заполнила, даже почти вытѣснила послѣднія; возвращеніе пластическихъ искусствъ христіанскихъ народовъ къ классической древности ясно сказалось въ томъ, что снова взялись за сюжеты изъ греческой миѳологіи. Но въ доступное для массъ искусство большихъ фресокъ эти языческіе сюжеты пока еще робко отваживались проникать; оставляя въ сторонѣ миніатюру и гравюру, они ограничивались, главнымъ образомъ, станковой живописью, предназначавшейся для жилищъ гуманистовъ и знатоковъ; собственно реалистическія отрасли, бытовая картина изъ народной жизни, ландшафтъ, архитектурный пейзажъ, живопись съ натуры животныхъ, плодовъ и цвѣтовъ, какъ бы энергично онѣ ни выступали при случаѣ на заднемъ планѣ, или какъ детали, даже около 1500 г., если не считать наполовину исключительныхъ явленій, ни разу еще не достигали такой самостоятельности, какъ въ послѣ-александрійскомъ искусствѣ древняго міра. Въ этихъ областяхъ дальнѣйшему развитію искусства христіанскихъ народовъ было открыто широкое поле, чтобы развернуть свои силы.

Наоборотъ, въ отношеніи художественнаго умѣнія, въ стилѣ и техникѣ около 1500 г., хотя отчасти въ другомъ родѣ, было снова достигнуто почти все, чѣмъ обладала и что знала греко-римская древность. Ближайшимъ образомъ это относится къ итальянской архитектурѣ, которая, стряхнувъ совершенно сѣверно-средневѣковыя фор-

http://lucl.kiev.ua/

мы, круто повернула къ эллинистически-римскому стилю; при этомъ, опутанная многими недоразумѣніями, но одушевленная порывомъ къ самостоятельному творчеству, она остановилась теперь на порогѣ полнаго возрожденія, которое выпало на долю уже XVI вѣку. Именно, въ архитектурѣ примѣръ Италіи, начиная съ XVI вѣка, сталъ самымъ типичнымъ для всѣхъ христіанскихъ народовъ вплоть до XIX столѣтія и далѣе.

Изобразительныя искусства, какъ мы неоднократно указывали, вплоть до конца XV вѣка, несмотря на отдѣльныя попытки возрожденія античной древности отъ своего средневѣковаго прошлаго, сами дошли до періода новой зрѣлости, а потому они теперь вернулись къ античному искусству только переживая извѣстную стадію своего развитія, существенно отличаясь отъ него въ смыслѣ внутренняго чувства. Итальянскимъ скульпторамъ ранняго возрожденія не довелось, подобно греческимъ мастерамъ, имѣть въ повседневной жизни передъ глазами людей, не закрытыхъ одеждами, во всевозможныхъ положеніяхъ. Но по индивидуальной жизни, которая даже изъ подъ платья сказывается вплоть до кончиковъ пальцевъ, и, главнымъ образомъ, въ энергичныхъ одухотворенныхъ головахъ, великіе скульпторы конца XV столѣтія снова уже сравнялись со всѣми своими языческими предшественниками, если только не превзошли ихъ. Они не стали рядомъ съ ними только въ чувствѣ красоты округленныхъ формъ въ фигурахъ и въ группахъ и въ умѣніи вдохнуть въ нихъ общую для всѣхъ жизнь съ налетомъ божественнаго величія и неземного огня. Рельефы съ болѣе совершеннымъ углубленіемъ плоскости, которые, впрочемъ, не были часты, примыкали, повидимому, но только повидимому, къ началамъ того же рельефа въ поздне-античную эпоху, съ тѣмъ, чтобы быстро превзойти его, именно, въ ясной передачѣ пространства; но и въ отношеніи стильнаго соотвѣтствія формъ, какъ таковыхъ, данному пространству, скульптура даже въ расцвѣтѣ XV столѣтія еще не могла снова помѣряться съ классическимъ искусствомъ грековъ и римлянъ.

Наконецъ, живопись христіанскихъ народовъ въ концѣ XV вѣка въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ опередила свою старшую греко-римскую сестру, а въ другихъ—не могла ее превзойти. Въ умѣніи связывать свои пластически писанныя человѣческія фигуры съ перспективно углубленными, взятыми вообще изъ окружающаго міра явленій архитектурными или пейзажными планами и въ умѣніи украшать картины множествомъ живописныхъ частностей, слѣдовательно, въ углубленіи и въ заполненіи плоскостей, она теперь уже опередила всю античную живопись. Но въ умѣніи придать картинѣ живописное единство мягкостью свѣтотѣни легкимъ и широкимъ письмомъ, такъ, чтобы отдѣльные мазки сливались въ одно свѣтящееся цѣлое только въ глазу и въ душѣ зрителя, новая живопись, если судить по античнымъ портретамъ, вродѣ портретовъ, писавшихся на покрышкахъ эллинистическо-египетскихъ мумій

http://luck.kiev.ua/

(ср. т. I, стр. 587), и по античнымъ пейзажамъ вродѣ морскихъ видовъ съ Одиссеемъ въ Римѣ (ср. т. I, стр. 545), оставалась еще далеко позади античной. Картины въ цѣломъ, не считая нѣкоторыхъ лучшихъ произведеній фламандской школы, были разсчитаны на живописный эффектъ меньше, чѣмъ на архитектурный и пластическій, причемъ человѣческія фигуры также, прежде всего, должны были выдѣляться въ качествѣ отдѣльныхъ живыхъ существъ изъ плоти и крови.

Человѣкъ ближе всего человѣку. То, что искусство христіанскихъ народовъ, начавъ съ символически-декоративныхъ схемъ, постепенно завоевало для себя и для человѣчества чистое наслажденіе всѣмъ внѣшнимъ и внутреннимъ міромъ живого человѣка, было художественно-историческимъ событіемъ величайшаго значенія, отъ котораго дальше пошли тысячи нитей. То, что въ это время только входило въ жизнь, согрѣвая ее, то въ первой трети XVI вѣка стало ея прекраснымъ содержаніемъ. На небѣ новаго вѣка солнце искусства быстро всходило къ зениту.

http://lucl.kiev.ua/

Библіографическій указатель.

Въ этомъ указателѣ помѣщены, главнымъ образомъ, тѣ книги, диссертаціи и статьи, на которыя въ текстѣ и надписяхъ подъ рисунками сдѣланы ссылки (причемъ тамъ обычно указывается авторъ, но не приводится заглавіе). Въ настоящемъ указателѣ имѣются слѣдующія условныя сокращенія: „Arch. stor. dell'A" = „Archivio storico dell' Arte" (Римъ; S. S. = Seconda Serie); „Gaz. des B. A." = „Gazette des Beaux Arts" (Парижъ); „Jahrb. der kunsthir. Sammlungen" = „Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" (Вѣна); „Jahrb. Pr. K.-S." = „Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen" (Берлинъ); „Jahrbücher der Altertumsfreunde" = „Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande" (Боннъ); „Repertorium" = „Repertorium für Kunstwissenschaft" (Берлинъ и Штуттгардтъ); „Römische Quartalschrift" = „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde" (Римъ); „Ztschr. f. b. K." = „Zeitschrift für bildende Kunst" (Лейпцигъ; N. F. = Neue Folge).

Achelis, H.: Das Symbol des Fisches. Марбургъ, 1887.

Adamy, R.: Die Einhardbasilika zu Steinbach im Odenwald. Дармштадтъ, 1885.

— Die fränkische Torhalle und Klosterkirche zu Lorsch. Дармштадтъ, 1891.

Adler, F.: Mittelalterliche Backsteinbauten des preussischen Staates. Берлинъ, 1859—62.

— Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Klöster und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Берлинъ, 1870.

Айналовъ, Д. и Рѣдинъ, Е.: Кіево-Софійскій соборъ. Изслѣдованіе мозаической и фресковой живописи. Спб., 1899.

Alberti, L. B.: De re aedificatoria (Trattato d'architettura; ed. Angelo Poliziano). Флоренція, 1485.

— Kleine kunsthistorische Schriften, herausgegeben von H. Janitschek. Вѣна, 1877.

Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule. Съ 131 табл. геліогравюръ съ объяснит. текстомъ L. Scheibler'a. Любекъ, 1902.

Aldenkirchen, J.: Die mittelalterliche Kunst in Soest. Боннъ, 1875.

Amand-Durand и Duplessis G.: Oevre de Martin Schongauer. Парижъ, 1881.

Amira, K. v.: Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Лейпцигъ, 1902.

Anderson I.: Scotland in early Christian Times. Эдинбургъ, 1881.

Antoniewicz, I. v. Boloz: Zwölf Studien zur Geschichte der italienischen Renaissance I. Lorenzo Gostas Jugendwerke (по-польски); ср. Anzeiger der Akad. d. Wissenschaften, стр. 82. Краковъ, 1898.

Archives de l'Art français, I—VI. Парижъ, 1851—1860.

Arundel Society: Drawings and publications (Хромолитографіи съ художественныхъ произведеній съ 1856). Descriptive Notice. Лондонъ, 1869.

Aubert, A.: Die malerische Dekoration der S. Franceskokirche zu Assisi; въ журн. „Ztschr. f. b. K., N. F." X, стр. 185 и 288. Лейпцигъ, 1899.

Bach, M.: Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule; въ журн. „Zeitschr. f. b. K., N. F." IV, стр. 121, V, стр. 129 и стр. 225. Лейпцигъ, 1893 и 1894.

— Schongauerstudien; въ „Repertorium" XVIII, стр. 253. Берлинъ и Штуттгартъ, 1895.

— Neues über Martin Schongauer; тамъ же XXII, стр. 111. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.

— Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm; тамъ же, XXIII, стр. 379, XXIV, стр. 82. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900, 1901.

Baer, L.: Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts. Страссбургъ, 1903.

Barnsley, S. H.: см. *Schultz, R. W.*

Bartsch, A.: Le Peintre — Graveur. 21 томъ. Вѣна, 1803—21.

Bastard, L. de: Peintures et ornements de manuscrits etc. Парижъ, 1835 и дал.
— La Bible de Charles le Chauve. Парижъ, 1883
Bauch, A.: Wann ist Adam Krafft gestorben?; „Repertorium", XIX, стр. 28. Берлинъ и Штуттгардъ, 1896.
Baudot, A. de: La sculpture française au moyen-âge etc Парижъ, 1884.
Baur, Scharlotte: Die Brixener Malerschule des XV. Jahrhunderts. Боценъ, 1895.
Bayersdorfer, A.: Der Magdalenenaltar des Lucas Moser; Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, V. Мюнхенъ, 1899.
Bayet, Ch.: Recherches pour servir à l'histoire de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Парижъ, 1879.
L'art Byzantin, 2-изд. Парижъ, 1892.
Beckett, F.: Altartavler i Danmark fra de senere Middelalder. Копенгагенъ, 1895.
Beissel, St.: Die Bilder der Handschrift der Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Аахенъ, 18·6.
— Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Гильдесгеймъ, 1891.
— Vatikanische Miniaturen. Фрейбургъ. (въ Брейсгау.) 1893.
— Der hl. Bernward von Hildesheim. Гильдесгеймъ, 1895.
— Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Фрейбургъ (въ Брейсгау) 1895.
— Die Kalkarer Bildhauer; въ журн. „Zeitschrift für christliche Kunst" XVI, стр. 353. Дюссельдорфъ, 1903.
— см. *Münzenberger*.
Beltrami, L.: Per la storia della costruzione del Duomo; въ журн. „Raccolta Milanese". Миланъ, 1887, 1888.
— La capella di San Eustorgio in Milano; въ „Arch. stor. dell' A." V., стр. 267. Римъ, 1892.
— La chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano; тамъ же, VI, стр. 229. Римъ, 1893.
— Il Castello di Milano. Миланъ, 1894.
— Ambrogio Fossano. Миланъ, 1895.
— La Certosa di Pavia. Миланъ, 1895.
— Storia documentata della Certosa di Pavia. Миланъ, 1896 и слѣд. гг.
— Bramante a Milano; въ „Rassegna d'Arte" I, стр. 33. Миланъ, 1901.
— Miniature Sforzesche etc.; Castiglione d'Olona; la Sala delle Asse nel Castello di Milano; la Sala dei Maestri d'arme, dipinta del Bramante; въ „Rassegna d'Arte" I, стр. 28, 181; III, стр. 65, 97. Миланъ, 1901, 1903.
Beltrami, L: Pasio Gaggini da Bissone; тамъ же, IV, стр. 16. Миланъ, 1904.
Benoît, C.: La peinture française à la fin du XV-e siécle; въ „Gaz. des. B. A." 1901, II, стр. 90, 318, 360; 1902, I, стр. 65, 239. Парижъ, 1901 до 1902.
Berenson, B.: The venetian painters of the Renaissance. Нью-Іоркъ и Лондонъ, 1894. 3 изд., 1897.
— The florentine painters of the Renaissanse. Нью-Іоркъ и Лондонъ, 1896, по нѣмецки 1898.
— The Central Italian painters of the Renaissanse. Нью-Іоркъ и Лондонъ, 1897.
— Roberto Oderisi und die Incoronata-Fresken; въ „Repert.", XXIV, стр. 448. Берлинъ и Штуттгартъ, 1901.
— The study and criticism of Italian Art. Лондонъ, 1901. Second Series (здѣсь между прочимъ „The Caen Sposalizio" и „Certain unrecognized paintings by Masolino"). Лондонъ, 1902.
Bergau R.: Veit Stoss; Adam Krafft; Peter Vischer; въ „Dohme, Kunst und Künstler". №№ 36 и 37. Лейпцигъ, 1878.
Berger E.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Мюнхенъ, I, 1893; II, 1901.
— Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik; въ журн. „Ztschr. f. b. K. N. F." VI, стр. 208. 240. Лейпцигъ, 1895.
Bermudez, J. A. C.: Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Часть I—VI. Мадридъ, 1800.
Bernich E.: L'arte in Puglia nel medioevo e nel rinascimento. I. Бари, 1895.
— Gli architetti della Cancelleria in Roma; въ журн. „Rassegna d'Arte" II, стр. 69, Миланъ, 1902.
Bertaux, E.: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Неаполь 1890.
— Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II. Парижъ, 1897.
— L'arco e la porta trionfale „d'Alfonso etc.; въ „Archivio Storico Napolitano", 1900, стр. 27. Неаполь, 1900.
Bertolotti, A.: Antonazzo in Rom; въ „Repertorium" VI, стр. 215. Берлинъ и Штуттгартъ, 1883.
— Artisti in relazione coi Gonzaga. Модена, 1885.

Beyerle, K., см. *Künstle*.

Bezold, G. v., см. *Dehio*.

Biscaro, G.: Pietro Lombardi e la cattedrale di Treviso; въ „Archivio Storico dell'Arte“, III, стр. 142. Римъ, 1897.
— Le tombe di Ubertino e Iacopo Carrara negli Eremitani di Padova“; въ „L'Arte“ II, стр. 68 Римъ, 1899.

Blant, E. Le: Etude sur les sarcophages de la ville d'Arles. Парижъ, 1878.
— Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Парижъ, 1886.

Bock, F.: Memling - Studien. Дюссельдорфъ, 1900.

Bode, W.: Donatello in Padua. Парижъ, 1883.
— Italienische Bildhauer der Renaissance. Берлинъ, 1887.
— Geschichte der deutschen Plastik. Берлинъ, 1887.
— Desiderio da Settignano und Francesco Laurana; въ Jahrb. Pr. K.-S. IX. стр 209; X, стр. 28. Берлинъ. 1888 и 1889. Albert Ouwater; тамъ же, XI, стр. 35.
— Берлинъ, 1890.
Lo scultore B. Bellano da Padova; въ
— „Arch. Stor. dell'A'“, IV, стр. 397. Римъ, 1891.
— Die italienische Plastik. Третье изд. Берлинъ, 1902.
— Florentiner Bildhauer der Renaissance. (Собраніе лучшихъ статей Боде изъ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“, которыя, однако, не всѣ здѣсь помѣщены). Берлинъ, 1902.
— Zu Hugo van der Goes: въ „Jahrb. Pr. K.-S.“, XXIV, стр. 90. Берлинъ, 1903.
— Leonardo als Bildhauer; тамъ же, XXV, стр 125. Берлинъ, 1904.
— Denkmäler der Renaissancesculptur Toscanas. Мюнхенъ (годъ не обозначенъ).
— и **Scheibler, L.:** Bernhard Strigel; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“, II, стр. 54. Берлинъ, 1881
— и **Tschudi, H. v.:** Die Anbetung der Könige von Vittore Pisano; тамъ же, VI, стр. 10. Берлинъ, 1885.

Bodenhausen, E. v.: Gerard David und seine Schule. Мюнхенъ, 1905.

Boileau, E.: Le livre des métiers, издано Lespinasse'омъ и Bonnardot'омъ. Парижъ, 1879.

Boisserée, S. и **M.:** Denkmäler der Baukunst am Niederrhein. Мюнхенъ, 1843.

Boito, C.: Il duomo di Milano. Миланъ, 1889

Bombe, W.: Benedetto Bonfigli (Диссертація). Берлинъ, 1904.

Borrmann, R., Kolb, H. и **Vorländer, O.:** Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Берлинъ, 1897 и дал.
— и **Neuwirth, I.:** Geschichte der Baukunst. I и II. Лейпцигъ, 1904.
— **Graul, R.:** Die Baukunst (Sammlung von Monographien) Берлинъ и Штутгартъ (годъ не обозначенъ).

Botteon V. и **Aliprandi, A:** Giambattista Cima. Конельяно, 1893.

Bouchot, H.: Jacques Fouquet; въ „Gazette de Beaux Arts“, 1890, II, стр. 273, 416. Парижъ, 1890.
— Un ancêtre de la gravure sur bois. Парижъ, 1902.
— Les 200 incunables xylographiques du département des Estampes. Парижъ. 1903.
— Ueber einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Donai; въ „Ztschr. f. b. K., N. F.“ XV, стр. 58. Лейпцигъ, 1904.
— L'exposition des primitifs français. Парижъ, 1904.

Brach, A.: Giottos Schule in der Romagna. Страссбургъ. 1902.
— Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV Jahrhunderts in Siena. Страссбургъ, 1904.

Braun, E.: Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter; дополн. выпускъ IX журн. „Westdeutsche Zeitschrift.“ Триръ, 1895.

Bredt, E. W.: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV Jahrhundert. Страссбургъ, 1900.

Britton, I.: The architectural antiquities of Great Britain. T. I—V. Лондонъ, 1807—1835.
— Cathedral Antiquities. T. I—V. Лондонъ, 1819.
— The ancient architecture of England. Лондонъ, 1845

Brockhaus, H.: Введеніе къ изданному имъ сочин. Pomponius Gauricus „De sculptura“. Берлинъ, 1886.
— Die Kunst in den Athosklöstern. Лейпцигъ. 1891.
— Forschungen ueber Florentiner Kunstwerke. Лейпцигъ, 1902.

Broussolle, I. C.: La jeunesse du Perugin. Парижъ, 1901.

Brown, см. *Wood-Brown*.

Bruck, R.: Traktat des Meisters Antonio von Pisa ueber die Glasmalerei, въ

„Repertorium“ XXV, стр. 240. Берлинъ и Штуттгартъ, 1902.

Bruck, R.: Die elsässische Glasmalerei. Страсбургъ (въ Эльзасѣ), 1902.

Bucher, B.: Geschichte der technischen Künste (совмѣстно съ A. Ilg., F. Lippmann, F. Luthmer, A Riegl, H. Rollet, G. Stockbauer). I, Штуттгартъ, 1875; II, Берлинъ и Штуттгартъ, 1886; III, Штуттгартъ, Берлинъ и Лейпцигъ 1895.

Buchner, O: Die Mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Страсбургъ, 1902.

— Aus Peter Vischers Werkstatt, въ „Repertorium“ XXVII, стр. 142. Берлинъ и Штуттгартъ, 1904.

Burckhardt, D.: Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Базель, 1888.

— Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. Мюнхенъ, 1892.

— Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel; въ „Jahrb Preusz. K-S“. XIV, стр. 158. Берлинъ, 1893.

— Basels Malerei im XV Jahrhundert, въ „Festschrift zum 400 Bundes-Jahrestage“. Базель, 1901.

Burckhardt, I.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler). Базель, 1898.

— Der Cicerone. 1. изд. Лейпцигъ, 1855; 8. изд. (В. Боде и др.) Лейпцигъ, 1901.

— Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. изд. L. Geiger'а Лейпцигъ. 1901.

— Geschichte der Renaissance in Italien. 4. изд., обработанное H. Holtzinger'омъ. Штуттгартъ, 1904.

Burckhardt. R.: Cima da Conegliano (Диссертацiя). Берлинъ, 1904.

Burger F.: Geschichte des florentinischen Grabmals. Страсбургъ, 1905.

Butler, I. A.: The ancient Coptic Churches of Egypt. T. I и II. Оксфордъ, 1884.

Butowskij, B. v.: Histoire de l'ornement russe du X-e au XVI-e Siècle. Парижъ, 1870.

Caffi, M.: Artisti Lombardi del Secolo XV; въ „Archivio Storico Lombardo“, V, стр. 669. Миланъ. 1878.

Cagnola, G.: Affresco inedito di Masolino (paesaggio in Castiglione); въ „Rassegna d'Arte“ IV, стр. 75. Миланъ, 1904

Calvi, L.: Notizie sulle vite e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivano in Milano. I. Миланъ, 1859.

Calzini, E.: Il Palazzo Ducale di Gubbio; въ „Arch. Stor. dell'A.“, 2-ая серiя, I, стр. 369. Римъ, 1895.

Carstanjen, F.: Ulrich von Ensingen. Мюнхенъ, 1893.

— Zur Verwandschaft der Gmünder und Prager Meister; im „Repertorium“ XVI, стр. 344. Берлинъ, 1893.

— Entwickelungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Отдѣльный оттискъ. Альтенбургъ, 1896.

Carter. I.: Specimens of ancient sculpture etc. Лондонъ, 1838.

Carvetto, I. A.: I Gaggini da Bissone. Миланъ, 1903.

Cattaneo, R: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Венецiя, 1887.

Caumont, A. de: Statistique monumentale de Calvados. T. I—V. Парижъ, 1847—1867.

— Abécédaire archéologique. 5 изд. Канъ, 1870.

Cavalcaselle, G. B.: см. *Crowe*.

Cavalucci, C. I.: Vita ed opere del Donatello. Миланъ, 1886.

— и **Molinier, E.:** Les della Robbia. Парижъ, 1884.

Cennini Cennino: Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Переводъ и предисловiе A. Ilg'а. Вѣна, 1871.

Champeau, A. de: L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne; въ „Gaz. des Beaux Arts“, 1898, I, стр. 36, 129. Парижъ, 1898.

Chledowski, C.: Siena. Берлинъ, 1905.

Chmelarz, E.: König Rene der Gute und die Handschrift seines Romans „Coeur d'Amours épris“; въ „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, XI, стр. 116. Вѣна, 1890.

Choisi, A.: L'art de bâtir chez les Byzantins. Парижъ, 1882.

Cicognara, L.: Storia della Scultura etc. in Italia. Прато. I. 1824; II, III, IV. 1823; V. 1825; VI, VII. 1824.

Clausse, G.: Les San Gallo. Парижъ, 1900.

Clavière, de: см. *Maulde de.*

Clemen, P.: Studien zur Geschichte der Karolingischen Kunst; въ „Repertorium“, XIII, стр. 124; XIV, стр. 117. Берлинъ и Штуттгартъ, 1890 и 1891.

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I, II. Дюссельдорфъ, 1891, 1892 (изданiе продолжается).

— Merowingische und Karolingische Plastik; въ „Jahrbücher der Altertumsfreunde“, XCII, стр. 1. Боннъ, 1892.

— Studien zur Geschichte der französischen Plastik; въ Ztschr. für christliche

Kunst" V, стр. 225, 265, 333. Дюссельдорфъ, 1892.
Clemen, P.: Die Rheinische und die westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Лейпцигъ, 1903.
Cockerell, C. R.: Iconographie of the West front of Wells cathedral. Оксфордъ. 1851.
Colvin, S.: Zeichnungen Martin Schongauers im British Museum; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen", VI, стр. 69. Берлинъ, 1885.
Comte, I.: La Tapisserie de Bayeux. Парижъ, 1878.
Conway, W.: The woodcutters of the Netherlands in the XV, century. Кэмбриджъ, 1884.
Cornelius, C.: Jacopo della Quercia. Галле (на Заале), 1896.
Corroyer, Ed.: L'architecture gothique. Парижъ, 1891.
— L'architecture Romane. Нов. изд. Пар., 1900.
Corte-Cailler, La: Antonello da Messina (изъ „Archivio Storico Messinese", IV). Мессина, 1903.
Courajod, L.: Léonard da Vinci et la statue équestre de Fr. Sforza. Парижъ, 1879.
— La sculpture française avant la renaissance. Парижъ, 1881.
— Jacques Morel; въ „Gazette Archéologique" 1885, стр. 236. Парижъ, 1885.
— La polychromie dans la statuaire du moyen âge et de la Renaissance. Парижъ, 1888.
— Les véritables origines de la Renaissance; въ Gaz. des B. A." 1889, I, стр. 21. Парижъ, 1889
— La sculpture française avant la Renaissance classique. Парижъ, 1889.
— **Marcou, P.:** Musée de sculpture comparée, Palais du Trocadéro, Catalogue raisonné. Парижъ, 1892.
Cremer, F. G.: Beitrag zur Geschichte der Maltechniken. Дюссельдорфъ, 1891.
Crowe, J. A. и Cavalcaselle, G. B.: Geschichte der italienischen Malerei; нѣм. переводъ Max Iordan'a. T. I—VI. Лейпцигъ, 1869- 1876.
— The early flemish painters. 2 изд., Лондонъ 1872. Нѣм. изданіе подъ заглавіемъ „Geschichte der altniederländischen Malerei" A. Springer'a. Лейпцигъ, 1875.
Crutwell, M.: Luca and Andrea della Robbia etc. Лондонъ и Нью-Іоркъ, 1902.
Csontasi, J.: Bildnisse des Königs Matthias Corvinus и s. w. in den Corvin Codices (изъ „Ungarische Revne"). Будапештъ, 1890.
Dahl, J. C. C.: Denkmäler der Holzbaukunst in Norwegen. Дрезденъ, 1857.
Dahlke, G.: Romanische Wandmalereien in Tirol; въ „Repertorium", V, стр. 113; VI, стр. 121; IX, стр. 210. Берлинъ и Штуттгартъ, 1882, 1883, 1886.
— Michael Pacher; тамъ же, VIII, стр. 24, и 271. Берлинъ и Штуттгартъ, 1885.
Darcel, A.: L'art dans les Flandres avant le XV-e siècle; въ „Gaz. des Beaux Arts" 1887, I, стр. 158, 291. Парижъ, 1887.
— см. *Lassus.*
Dartein, F. de: Étude sur l'architecture lombarde. Парижъ, 1865 и слѣд.
Daun, B.: Adam Krafft. Берлинъ, 1897.
— Wann sind Kraffts Stationen enstanden? въ „Repertotrium", XIII, стр. 219. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Veit Stoss. Лейпцигъ, 1903.
— Peter Vischer und Adam Krafft. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1905.
Dehaisne, le chanoine (Mgr.): L'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV-e siècle. Лилль, 1886.
— Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion. Лилль и Валансьенъ, 1892.
Dehio, G.: Zu den Sculpturen des Bamberger Doms; въ „Jahrb. Pr. K.-S". XI, стр. 194. Берлинъ, 1890.
— Zwei Zisterzienserkirchen; тамъ же, XII, стр. 91. Берлинъ. 1890.
— Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des Romanischen Baustils; въ „Repertorium, XVI, стр. 217. Берлинъ и Штуттгартъ. 1893.
— Zur Parlerfrage; тамъ же, XXII, стр. 385. Берлинъ и Штуттгартъ. 1899.
— Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; въ „Kunstchronik", N. F. стр. 273 и 305. Лейпцигъ, 1900.
— Kon ad Witz; въ „Ztschr. f. b. K." XIII, XI стр. 229. Лейпцигъ, 1902.
— **и Bezold, G. v.:** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I—III. Штуттгартъ, 1892—1901.
Dehn-Rotfelser: Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen. Кассель, 1862 и слѣд.
Delbrück, R.: Ein Porträt Fridrichs II des Hohenstaufen; въ „Zeitschrift. f. b. K.", N. F. XIV, стр. 17. Лейпцигъ, 1902.
Delisle, L.: Le cabinet des manuscrits

de la bibliothéque nationale. I—III. Парижъ, 1868—1881.

Delisle, L.: Les livres d'Heures du Duc de Berry; въ „Gazette de Beaux Arts" 1884, I, стр. 97, 281, 391. Парижъ, 1884.

— Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IX-e, siècle. Парижъ. 1885.

— L'èvangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IX-e siécle. Парижъ. 1886.

Derix, H.: Glasmalereien des XV Jahrhunderts im Dom zu Xanten; въ „Zeitschrift fur christliche Kunst" XIII, стр. 173. Дюссельдорфъ, 1900.

Dernjac, J.: Thomar und Batalha; въ „Ztshr. f. b. K., N. F". VI, стр. 98. Лейпцигъ, 1895.

Destrée, J.: La sculpture brabançonne au moyen-âge; въ „Annales d'archéologie de Bruxelles" VIII, стр., 76, IX, стр. 390, XIII, стр. 276. Брюссель, 1894, 1895, 1899.

Dewitz, C.: Die Externsteine. Бреславль, 1886.

Didron aîné: Annales archéologiques. 28 тт. Парижъ, 1844—81.

— Manuel d'iconographie chrétienne etc. Парижъ, 1845.

Diehl, Ch.: Mosaïques byzantines de Nicée; въ „Byzantinischen Zeitschrift" I, стр. 74 (ср. стр. 525). Лейпцигъ, 1892.

— L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Парижъ, 1894.

— Les mosaïques byzantines du Monastère de St. Luc; въ „Gaz. des Beaux Arts" I, отъ стр. 37 до 52. Парижъ, 1897.

Dietrichson, L.: Die norwegische Holzbaukunst, in den Verhandlungen des Kunsthistorischen Congresses zn Nürnberg, стр. 25. Нюрнбергъ. 1893.

— Die Domkirche zu Drontheim; „Verhandlungen des Kunsthist. Kongresses zu Köln", стр. 74. Нюрнбергъ, 1894.

Diez, E.: Die Miniaturen des Wiener Dioskurides; въ соч. Strzygowsk'аго „Byzantinischen Denkmälern" III, стр. 1. Вѣна, 1903.

Dobbert, E.: Ueber den Stil Niccolo Pisanos. Мюнхенъ, 1873.

— Die Pisani; Giotto; die sienesische Malerschule; Andrea Orcagna; въ журналѣ Dohm'a, „Kunst und Künstler" (Italien, I). Лейпцигъ, 1878.

— Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst; въ „Repertorium" XIII, стр. 281, 363, 423; XIV, стр. 175, 451; XV, стр. 357, 506; XVIII стр. 336. Берлинъ и Штуттгартъ, 1890—1895.

Dobbert, E.: Zur byzantinischen Frage; въ „Jahrb. Pr. K-S". XV, стр. 60, 125, 211. Берлинъ, 1894.

— Zur Geschichte der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst; въ „Repertorium" XXI, стр. 95. Берлинъ и Штуттгартъ, 1898.

Dodgson, C.: The invention of wood-engraving. A french claim considered; въ „The Burlington Magazine", III, стр. 205. Лондонъ, 1903.

— Catalogue of Early german and flemish woodcuts in the British Museum, I. Лондонъ, 1904.

Dohme, R.: Die Kirchen des Zisterzienserordens in Deutcshland. Лейпцигъ, 1869.

— Geschichte der deutschen Baukunst. Берлинъ, 1887.

Dollmayr, H.: Hieronymus Bosch; въ „Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen" XIX, стр. 284. Вѣна, 1898.

Dominici, B. de: Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani. I—IV. Неаполь, 1840.

Donadini, E. A. и Aarland, G.: Die Grabdenkmäler des Domes zu Meissen. Лейпцигъ, 1898.

Doren, A.: Zum Bau der florentiner Domkuppel; въ „Repertorium" XXI, стр. 249; XXII, стр. 220. Берлинъ и Штуттгартъ, 1898 и 1899.

Dülberg, F.: Die Leydener Malerschule (Диссертація), Берлинъ, 1899.

— Frühholländer, I, II. Гаарлемъ, 1903.

Duplessis, G.: Histoire de la gravure. Парижъ, 1880.

— См. *Amand-Durand.*

Durand, J.: Monuments figurés du moyenâge; въ „Bulletin monumental", стр. 521. Парижъ, 1888.

Durand-Gréville, E.: Hubert van Eyck, son oeuvre et son influence; въ „Les anciens Arts de Flandres", I. Брюгге, 1905.

Durrer, R.: Die Maler-und Schreiberstube von Engelberg; въ „Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde" 1901, стр. 1.

— и **Wegeli:** Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts; въ „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich" XXIV, стр. 6; новогодній выпускъ, стр. 257. Цюрихъ, 1899.

Durrieu, P.: A. Bening et les peintres du Bréviaire Grimani; въ „Gazette de Beaux Arts" 1891, I, стр. 353. Парижъ, 1891.

Durrieu, P.: L'origine du psautier d'Utrecht; въ „Mélanges Julien Havet". Парижъ, 1895.
— Heures de Turin. Reproduction en phototypie, изданіе Sociétés de l'histoire de France et de l'école de Chartres. Парижъ, 1902.
— Les débuts de van Eyck; въ „Gazette des Beaux Arts" 1903, I, стр. 5, 107. Парижъ, 1903.
Dvořák, M.: Die Illuminatoren des Iohann von Neumarkt; въ „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen" XXII, стр. 35. Вѣна, 1901.
— Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck; тамъ же XXIV, выпускъ 5 (стр. 161). Вѣна и Лейпцигъ, 1904.
Eastlake, Ch. L.: Materials for a history of oilpainting. Лондонъ, 1847.
Ebers, G.: Sinnbildliches. Die koptische Kunst u. s. w. Лейпцигъ, 1892.
Effmann, W.: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. I. Страссбургъ, 1880.
— Die Wiesenkirche zu Soest; въ „Ztschr. für christliche Kunst", II, стр. 32. Дюссельдорфъ, 1889.
Eisenlohr, F.: Mittelalterliche Baudenkmäler im südwestlichen Deutschland. Карлсруэ, 1853 и слѣд.
Eméric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française, подъ ред. Paul Lacroix. Парижъ, 1872.
Enlart, C.: Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Парижъ, 1894.
— L'art gothique et la Renaissance en Chypre. Парижъ, 1899.
— Architecture française. I и II. Парижъ, 1902 и 1904.
Erbach, Graf v.: Die Miniaturmalerei am angiovinischen Hofe in Neapel; въ „Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft" отъ 30 марта 1900. Берлинъ, 1900.
Essenwein, A.: Die Holzschnitte des 14 und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Нюрнбергъ, 1874.
— Die Ausgänge der klassischen Baukunst; въ соч. „Durm'a Handbuch der Architectur", т. III. Дармштадтъ, 1886.
— Mittelalterliches Hausbuch. Франкфуртъ на Майнѣ, 1887.
— Die romanische und die gotische Baukunst. Der Wohnbau; въ соч Durm'a „Handbuch der Architectur". т. IV. Дармштадтъ, 1892.
Even, E. van.: L'ancienne école de peinture de Louvain. Брюссель и Левенъ, 1870.
Fabriczy, C. v.: Kaiser Friedrichs II. Brückentor zu Capua; въ „Ztschr. f. b. K.". XIV, стр. 180. 214, 236. Лейпцигъ, 1879.
— Filippo Brunelleschi. Штуттгартъ, 1892.
— Il codice dell'anonimo Gaddiano. Флоренція, 1893.
— Domenico Rosselli; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" XIX, стр. 35. Берлинъ, 1898.
— Der Triumphbogen Alfons' I, am Castel nuovo zu Neapel; тамъ же, XX, стр. 3; XXIII, стр. 3. Берлинъ, 1899 и 1902.
— Donatellos heiliger Ludwig und sein Tabernakel an Or San Micchele; тамъ же, XXI, стр 293. Берлинъ, 1900.
— Neues zu Niccolo d'Arezzo; im „Repertorium". XXIII, стр. 85. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Bernardo Rossellino; въ „Jahrb. Pr. K.-S." XXI, стр. 33, 99. Берлинъ, 1900. То же въ „Repertorium" XXV, стр. 475. Берлинъ и Штуттгартъ, 1902.
— Giovanni Dalmata; въ „Jahrb. Pr. K.-S." XXII, стр. 224. Берлинъ, 1901.
— Giuliano da San Gallo; тамъ же, XXIII, Прилож., стр. 1. Берлинъ, 1902.
— Adriano Fiorentino; тамъ же, XXIV, стр. 71. Берлинъ, 1903.
— Giuliano da Majano; тамъ же, XXIV, стр. 320. Приложеніе, стр. 137. Берлинъ, 1903.
— Pagno di Lapo Portigiani; тамъ же. Приложеніе, стр. 119. Берлинъ, 1903.
— Medaillen der italienischen Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes, Лейпцигъ, (годъ не обозначенъ).
Falke, I. v.: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Берлинъ, 1888.
Falke, O. v.: Majolika. Берлинъ, 1896.
Fechheimer, S.: Donatello und die Reliefkunst. Страссбургъ, 1904.
Ficker, I.: Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Лейпцигъ, 1887.
— Die Altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. Лейпцигъ, 1890.
Firmenich-Richartz, E.: Christus am Kreuz von 1458 im Kölner Museum; Meister von S. Severin; Stephan Locher; Meister der hl. Sippe, Meister der Glorifikation Mariä; въ „Zeitschr. für christ-

liche Kunst" IV, стр. 239; V, стр. 97, 297; VI, стр 193, 321; VII, стр. 1. Дюссельдорфъ, 1891, 1892, 1893. 1894.

Firmenich-Richartz, E.: Neue Auflage von I. I. Merlo: „Kölnische Künstler". Дюссельдорфъ, 1895.

— Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel; въ „Zeitschr. für christl. Kunst" VIII, стр. 97, 129, 233, 267, 329. Дюссельдорфъ, 1895.

— Hugo van der Goes; тамъ же, X, стр. 225, 289, 371. Дюссельдорфъ, 1897.

Fischer, H. L.: Mittelalterliche Baudenkmale auf Rhodos; вь „Ztschr. f. b. K." XX, стр. 181. Лейпцигъ, 1885.

Flat, P.: Les premiers Venitiens. Парижъ, 1899.

Flechsig, E.: Der Meister der Hausbuchs als Maler: въ „Ztschr. f. b. K.", N. F. VIII, 8 и 66. Лейпцигъ, 1897.

— Text zu: „Sammlung des K. S. Altertumsvereins". Дрезденъ, 1898—1900.

Fontana, P.: Il Brunelleschi l l'architettura classica, въ „Archivio Storico dell'Arte" VI, стр. 260. Римъ, 1893.

— Sull' origine d ll'arte Lombardo; въ „Archivio Storico lombardo", 31 декабря 1896. Миланъ, 1896.

Forrer, R.: Die Gräber und Textilfunde von Achmim-Panopolis. Страссбургъ, 1891.

— Die frühchristlichen Altertümer aus Achmim-Panopolis. Страссбургъ, 1893.

— Mein Besuch in El Achmim. Страссбургъ, 1895.

— Die Kunst der Zeugdrucks von Mittelalter bis zur Empirzeit. Страссбургъ, 1898.

— Les imprimeurs de tissus etc. Страссбургъ. 1898.

Foerster, E.: Die Wandgemälde der S. Georgencapelle zu Padua. Берлинъ, 1841.

Foerster, R.: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance; Mantegnas Bilder im Studierzimmer der Isabella Gonzaga; die Meergötter des Manteg a; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" VIII, стр. 29; XV, стр. 27; XXII, стр. 78, 154; XXIII, стр. 205. Берлинъ, 1887, 1894, 1901, 1902.

Franck-Oberaspach, K.: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Sculptur; въ „Repertorium" XXII, стр. 105; XXIII, стр. 24. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899, 1900.

— Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik; въ „Ztschr. f. b. K.", N. F. XII, стр. 259. Лейпцигъ, 1901.

Franck-Oberaspach, K.: Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster. Дюссельдорфъ, 1903.

Fraschetti, St.: Dei bassorilievi rappresentanti le leggende di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli; въ „L'Arte" I, стр. 245. Римъ, 1898.

— I Sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli; тамъ же, I, стр. 385. Римъ, 1898.

Frey, K.: Die Loggia dé Lanzi in Florenz. Берлинъ, 1885.

— Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris.

Изъ нихъ:

a) Vita di Donato Scultore. Берлинъ, 1885.
b) Vita di Lorenzo Ghiberti (съ собственными комментаріями Гиберти). Берлинъ, 1886.
c) Le vite di Fil. Brunelleschi scritte da G. Vasari e da anonimo autore. Берлинъ, 1887.

— Studien zu Giotto; въ „Jahrbuch der Kgl. Preussc. Kunstsammlungen" VI, стр. 107; VII, стр. 101. Берлинъ, 1885 и 1886.

— Il codice Magliabecchiano. Берлинъ, 1892.

— Il libro di Antonio Bili. Берлинъ, 1892.

Frick, F.: Schloss Marienburg. Берлинъ, 1799.

Friedländer, J.: Die italienischen Schaumünzen des XV Jahrhunderts; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" I. стр. 4, 78, 263; II, стр. 24, 92, 157, 225; III, стр. 29, 136, 190. Берлинъ, 1880, 1881 и 1882.

Friedländer, M.: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; въ „Repertorium" XVII, стр. 270. Берлинъ и Штуттгартъ, 1894.

— Hans Multschers Altartafel von 1437; въ „Jahrb. Preuss. K.-S." XXII, стр. 253. Берлинъ, 1901.

— Geertgen tot Sint Jans; тамъ же, XXIV, стр. 62. Берлинъ, 1903.

— Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. Мюнхенъ, 1903.

— Die Brügger Leihausstellung von 1902; въ „Repertorium", XXVI, стр. 66. 147. Берлинъ, 1903.

Fries, Fr.: Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert. (Диссертація.) Франкфуртъ на Майнѣ, 1896.

Frimmel, Th. v.: Kleine Galeriestudien. I.

Бамбергъ, 1891; II, Вѣна 1894; III, Берлинъ и Лейпцигъ, 1898—1899.

Frimmel, Th. v.: Aus der Galerie in Hermannstadt; въ „Repertorium“ XIX, стр. 109. Берлинъ и Штуттгартъ, 1896.

Frizzoni, G.: Giovanni Antonio Amadeo; изъ журнала „Il Buonarotti“. Римъ, 1873.

— Arte Italiana del Rinascimento. Миланъ, 1891.

— Ambrogio Borgognone; Il Bramantino; въ „L'Arte“ III, стр. 323; IV, стр. 93. Римъ, 1900 и 1901.

Fry, E. R.: French Primitives; въ „Burlington magazine“ V, стр. 289. Лондонъ, 1904.

Führer, J.: Forschungen zu Sicilia Sotterranea; изъ „Abhandlungen der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften“ Мюнхенъ, 1897.

Fumi, L.: La facciata del duomo d'Orvieto; въ „Arch. Stor. dell'A.“ II, стр. 185. Римъ, 1890.

Gabelentz, H. von der: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Лейпцигъ, 1903.

Gaedertz, Th.: Memlings Altarschrein im Dom zu Lübeck. Лейпцигъ, 1889.

Galichon, E.: Jac. de'Barbari. Парижъ, 1861.

Garucci, R.: Storia dell'Arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. I—VI. Прато, 1872 до 1880.

Gauricus, P., см. *Brockhaus.*

Gaye, G.: Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Флоренція, I, 1839; II, III, 1840.

Gayet, A.: La sculpture copte; въ „Gaz. des B. A.“ XXXIV, I, стр. 422 и II, стр. 80, 145. Парижъ, 1892.

Gebhardt, O. v.: The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. Лондонъ, 1883.

Geisberg, M.: Beiträge zur Kunde des ältesten deutschen und niederländischen Kupferstichs; въ „Repertorium“ XXII, стр. 188. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.

— Das Wappen des Meisters E. S.; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XXII, стр. 56. Берлинъ, 1901.

— Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Страссбургъ, 1903.

— Verzeichniss der Kupferstiche Israhels van Meckenem. Страссбургъ, 1905.

Gélis-Didot, P. и Lafillée, H.: La Peinture décorative en France. Парижъ (годъ не обознач., вѣроятно, 1897—99).

Gerland, O.: Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Лейпцигъ, 1896

Germano di S. Stanislao, P.: La casa Celimontana etc. Римъ, 1894.

Gerspach, M.: Les tapisseries coptes. Парижъ, 1890.

— La Mosaique. Парижъ, 1891.

Geymüller, H. v., Widmann, A., и Stegmann, C. v.: Die Architectur der Renaissance in Toscana. Мюнхенъ, 1885—1905.

— Die architektonische Entwickelung Michelozzos; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XV, стр. 247. Берлинъ, 1894.

Geyser, G. W.: Geschichte der Malerei in Leipzig. Лейпцигъ, 1858.

Ghiberti, L., см. *Frey.*

Giannuzzi, P.: Giorgio da Sebenico; въ „Archivio storico dell'Arte“ VII, стр. 397. Римъ, 1894.

Gilbert, I. T.: Facsimiles of national manuscripts of Ireland. Дублинъ, 1874—1878.

Gnoli, D.: Le opere di Donatello in Roma; въ „Arch. stor. dell'A.“ I, стр. 24. Римъ, 1888.

— Le opere di Mino da Fiesole in Roma; тамъ же, II, стр. 393; III, стр. 89. Римъ, 1889, 1890.

— La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma; тамъ же, V, стр. 170. Римъ, 1892.

— L'architetto del palazzo della Cancelleria; въ „Rassegna d'Arte“ I, стр. 148. Миланъ, 1901.

Goldschmidt, A.: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Любекъ, 1890.

— Der Utrecht Psalter; въ „Repertorium“ XV, стр. 156. Берлинъ и Штуттгардъ, 1892.

— Der Albani Psalter. Берлинъ, 1895.

— Französische Einflüsse in der frühgotishen Skulptur Sachsens; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XX, стр. 285. Берлинъ, 1899.

— Die Stilenentwickelung der romanischen Skulptur Sachsens; тамъ же, XXI, стр. 225 Берлинъ, 1900.

— Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des XV. Jahrhunderts; въ „Zeitschrift f b K.“, N. F XII, стр. 31 и 55. Лейпцигъ, 1901.

— Die Freiberger Goldene Pforte; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XXIII, стр. 20. Берлинъ, 1902.

— Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Страссбургъ, 1902.

— Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Grossen; въ „Jahrb. der Kgl. Preusz. Kunstsammlungen“ XXVI, стр. 47. Берлинъ, 1905.

Gonse, L.: L'Art Gothique. Парижъ (годъ не обознач., вѣроятно, 1890).

http://lucl.kiev.ua/

Gonse, L.: La sculpture française depuis le XIV Siècle. Парижъ, 1893.
— Les chefs-d'oeuvre des musées de France. La peinture. Парижъ, 1900.
Gosche, Agnes: Simone Martini. Лейпцигъ, 1899
Gottschewski, A.: Die Fresken des Antoniazzo Romano. Страссбургъ, 1904.
Graf, H.: Opus francigenum. Штуттг., 1878.
— Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika; въ „Repertorium" XV, стр. 1. 94, 306, 447; XVI, стр. 128. Берлинъ и Штуттгартъ, 1892 и 1894.
Graham, J. C.: The problem of Fiorenzo di Lorenzo. Перуджія и Римъ, 1903.
Gramm, J.: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Страссбургъ, 1905.
Graul, R.: см. *Borrmann*, см. *Spemann.*
Graeven, H.: Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" XVIII, стр. 3. Берлинъ, 1897.
— Die Vorlage des Utrecht-Psalters; въ „Repertorium" XXI, стр. 28—35. Берлинъ и Штуттгартъ, 1898.
— Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke; I. Aus Sammlungen in England. Римъ, 1898; II. Aus Sammlungen in Italien. Римъ, 1900.
— Ein altchristlicher Silberkasten in der Mailänder Kirche San Nazaro; въ „Zeitschrift für christliche Kunst" XII, стр. 1, 38, 79. Дюссельдорфъ, 1899.
— Fragment eines Siegburger Tragaltärchens u s. w.; въ „Jahrb. Pr. K.-S." XXI, стр. 75. Берлинъ, 1900.
Greinert, P.: Erfurter Steinplastik. Лейпцигъ, 1905.
Grisar, H.: Kreuz und Kreuzigung auf der Tür von S. Sabina in Rom; въ „Römische Quartalschrift" VIII, стр. 1. Римъ, 1894.
— Der Sarkophag des Junius Bassus; тамъ же, X. стр. 313. Римъ, 1896.
Gronau, G.: Quellen zur Biographie des Antonello da Messina; въ „Repertorium" XX, стр. 347. Берлинъ и Штуттгартъ, 1897.
Grueber, B.: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Тт. I—IV. Прага, 1871—1879.
Gruner, L.: The Terracotta Architecture ol North Italy. Лондонъ, 1867.
Gruyer, F. A.: La peinture au Château de Chantilly. Парижъ, I. 1896, II. 1898.
— Chantilly. Les quarante Fouquet. Парижъ, 1900.
Gruyer, G.: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. I и II. Парижъ, 1897.
Guiffrey, J., Müntz, E., и Pinchart, A.: Histoire générale de la tapisserie. Парижъ, 1878 и слѣд.
Gümbel, A.: Ueber Krafts Schreyergrab; въ „Repertorium" XXV, стр. 360. Берлинъ, 1902.
— Meister Berthold Landauer; тамъ же, XXVI, стр 318. Берлинъ, 1903.
Gurlitt, C.: Zur Parlerfrage; въ „Zeitschrift für Bauwesen" XVIII, стр. 307. Берлинъ, 1892.
— Die Baukunst Frankreichs. Дрезденъ, 1901.
— Die Westtürme des Meissner Doms. Берлинъ, 1902.
— Geschichte der Kunst. Тт. I и II Штуттгартъ, 1902.
— и **Junghändel, M.:** Die Baukunst der Spanier. Дрезденъ, 1899.
Guthmann, J.: Die Landschaftsmalerei der toscanischen und umbrischen Kunst. Лейпцигъ, 1902.
Haack, Fr.: Gotische Architectur und Plastik der Stadt Landshut (Диссертація). Мюнхенъ, 1894.
— Zur Entwickelung des italienischen Reiterdenkmals; въ „Zeitschr. f. b. K.", N. F VII, стр. 273. Лейпцигъ, 1896.
— Friedrich Herlin. Страссбургъ, 1900.
— Hans Schüchlin. Страссбургъ, 1905.
Hachmeister, C.: Der Meister des Hausbuchs (Диссертація). Берлинъ, 1897.
Haeghen, B. van der: Mémoire sur des documents faux rélatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. Брюссель, 1899.
Halm, Ph. M.: Adam Kraffts Kreuzwegstationen in Bamberg; въ „Ztschr. f. b. K.", N. F. X, стр. 57. Лейпцигъ, 1899.
Hampe, Th.: Altarwerke in Dänemark; тамъ же, N. F. VIII, стр. 55. Лейпцигъ, 1897.
— Nürnberger Ratserlasse ueber Kunst und Künstler. I, II. Вѣна и Лейпц, 1904.
Haendke, B.: Bertold Furtmeyr (Диссертація). Мюнхенъ, 1885.
— Hans Fries; въ „Jahrb. Pr. K.-S". XI, стр. 168. Берлинъ, 1890.
Hänel, E.: Spätgotik und Renaissance. Штуттгартъ, 1899.
Harck, F.: Gli affreschi del Palazzo di Schifanoja in Ferrara trad. Venturi. Феррара, 1886.
— Verzeichniss der Werke Cosme Turas; въ „Jahrb. Pr. K.-S." IX, стр. 34. Берлинъ, 1888.

Hasak, M.: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst. Берлинъ, 1899.

— Die romanische und die gotische Baukunst въ „Durms Handbuch“ IV. Штуттгартъ, 1902.

Hase, W.: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, изданіе Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover. Ганноверъ, 1856 и слѣд.

Haseloff, A.: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Страссбургъ, 1897.

— Codex Purpureus Rossanensis. Лейпцигъ и Берлинъ, 1898.

— и **Sauerland, H. V.:** Der Psalter Egberts von Trier in Cividale. Триръ, 1901.

Hasenclever, A.: Der altchristliche Gräberschmuck. Брауншвейгъ, 1886.

Hasse, C.: Kunststudien. Бреславль, 1894.

— Roger van Brugge, der Meister von Flémalle. Страссбургъ, 1904.

— Roger van der Weyden und Roger van Brugge. Страссбургъ, 1905.

Hasse, P.: Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs zu Lübeck. Любекъ, 1897.

Hassler, K. D.: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Штуттгартъ, 1864.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Франкфуртъ н/М., I. 1890, II. 1895.

Heermann van Zuydwyk, Cl.: Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Мюнстеръ, 1882.

Heideloff, C.: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Штуттгартъ, 1855—72.

Heiss, A.: Les médailleurs de la Renaissance. Парижъ, 1891—92.

Hennecke, E.: Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur. Лейпцигъ, 1896.

Henszlmann, E.: Die Kathedrale von Fünfkirchen; въ „Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmall“, XIII, стр. 11. Вѣна, 1868.

Hermanin, F.: Le miniature ferraresi della biblioteca Vaticana. — La bibbia latina di Federigo d'Urbino; въ „L'Arte“ I, стр. 256; III, стр. 341. Римъ, 1898 и 1900.

— Gli affreshi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere (изъ „Gallerie nazionali italiane“). Римъ, 1902.

Hermann, H. J.: Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Altri. — Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara; въ „Jahrb. der Kunsthistor. Samml.“ XIX, стр. 145; XXI, стр. 117. Вѣна, 1898, 1900.

Hettner, H.: Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 4 Jahrhunderts; въ „Zeitschrift für bildende Kunst“ XIII, стр. 1. Лейпцигъ, 1878.

Heussner, A.: Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Кассель, 1893.

Гіацинтовъ, В.: Возрожденіе итальянской скульптуры въ твореніяхъ Николо Пизано Москва, 1900.

Hildebrand, H.: Sveriges Medeltid. Стокгольмъ, 1903 и слѣд.

Holtzinger, H.: Üeber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Лейпцигъ, 1881.

— Die Basilika des Paulinus zu Nola; въ „Ztschr. f. b. K.“ XX, стр. 135. Лейпцигъ, 1881.

— Die altchristliche und byzantinische Baukunst; въ Durm'a „Handbuch der Architektur“, т. III, 2 изд. Штуттгартъ, 1899.

Horne, H. P.: Andrea del Castagno; въ „Burlington Magazine“ VII, стр. 66. Лондонъ, 1905.

Hotzen: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Dom zu Schleswig; въ „Ztschr. f. b. K.“, N. F. XI, стр. 11. Лейпцигъ и Берлинъ, 1901.

Hübsch, H.: Die altchristlichen Kirchen и т. д. Карлсруэ, 1858—63.

Hulin, G.: (подъ псевдонимомъ Georges H. de Loo): Bruges 1902. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Гентъ, 1902.

Hymans, H.: C. van Mander; Traduction, Notes et commentaire. Парижъ, I. 1884, II. 1885.

— Brugge und Ypern. Лейпцигъ, 1900.

— Gent und Tournai. Лейпцигъ, 1902.

— L'exposition des primitifs flamands à Bruges; въ „Gazette des Beaux Arts“ 1902, II, стр. 80, 189, 280. Парижъ, 1902.

— L'estampe de 1418. Брюссель, 1903.

— La peinture à l'exposition des Primitifs français à Paris; въ „L'Art flamand et hollandais“ I, стр. 33. Антверпенъ, 1904.

Illo, H.: Wandmalereien des 13 Jahrhunderts im Kapitelsaal der „Tempelherren zu Metz; въ „Ztschr. f. b. K.“ XXIV, стр 116. Лейпцигъ, 1889.

Jacobsen, E.: Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. — Lorenzo Costa und Francesco Francia“ въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XVII, стр. 19; XX, стр. 159. Берлинъ, 1896, 1899.

Janitsch, J.: Die älteren Glasfenster des Strassburger Münsters, въ „Reperto-

rium“ III, стр. 156; IV, стр. 46. Штуттгартъ, 1880, 1881.
Janitschek, H.: Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei; въ „Repertorium“ I, стр. 353. Штуттг. и Вѣна, 1876.
— Die Gesellschaft der Renaissance in Italien. Штуттгартъ, 1879.
— Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei; въ „Strassburger Festgruss an Ant. Springer“. Берлинъ и Штуттгартъ, 1885.
— Das orientalische Element in der Miniaturmalerei; въ „Strassburger Festgruss an Ant. Springer“. Берлинъ и Штуттгартъ, 1885.
— Geschichte der deutschen Malerei. Берлинъ, 1890.
— Die Goslarer Ratnausgemälde stammen nicht von Wolgemut; въ „Repertorium“ XIV, стр. 261. Берлинъ и Штуттгартъ, 1891.
— см. *Lamprecht.*
Jaeschke, E.: Die Antike in der florentinischen Malerei des Quatrocento. Страссбургъ, 1900.
— Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen. Страссбургъ, 1904 и слѣд.
Josephi, W.: Die gotische Steinplastik Augsburgs (Диссертацiя). Мюнхенъ, 1902.
Junghändel, M., см. *Gurlitt.*
Justi, K.: Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal; въ „Ztschr. f. b. K.“ XXI, стр. 93, 133; XXII, стр. 177, 244. Лейпцигъ, 1886 и 1887.
— Juan de Flandes; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“ VIII, стр. 157, Берлинъ, 1887.
— Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien; тамъ же, X, стр. 121. Берлинъ, 1889.
— Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos; въ „Jahrbücher der Altertumsfreunde“ LXXXXIII, стр. 1. Боннъ, 1892.
— Die Goldschmiedfamilie Arphe; въ „Zeitschrifte für christliche Kunst“, VII, стр. 289, 333. Дюссельдорфъ, 1894.
— Ueber Jost von Ravensburg in „Der Fall Cleve“; въ „Jahrb. Preusz. K.-S.“ XVI, стр. 28. Берлинъ, 1895.
— Zur spanischen Kunstgeschichte; въ путеводит. Baedecker'a „Spanien und Portugal“. Лейпцигъ, 1897.
— Kardinal Don Pedro Gonzalez und seine Stiftungen; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“ XXII, стр. 207. Берлинъ, 1901.
Justi L.: Jacopo de' Barbari und Dürer; въ „Repertorium“ XXI, стр. 346, 439. Берлинъ и Штуттгартъ, 1898.
Justi, L.: Vischerstudien; тамъ же, XXIV, стр. 36. Берлинъ и Штуттгартъ, 1901.
Kallab W.: Die toscanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert; въ „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen“ XXI, стр. 1. Вѣна, 1900.
Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Лейпцигъ, 1886.
— Der Meister E. S. und dieHeimat seiner Kunst; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“ XVII, стр. 143. Берл., 1896.
— Hubert und Jan van Eyck. Билефельдъ и Лейпцигъ. 1898.
— Hans Memling. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1899.
Kanitz, F.: Serbiens byzantinische Monumente. Вѣна, 1862.
Kautzsch, R.: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Страссбургъ, 1894
— Dieboldt Lauber. Лейпцигъ, 1895.
— Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Страссбургъ, 1896.
Kern, I.: Die Grundzüge der Linearperspective in der Kunst der Gebrüder van Eyck. Лейпцигъ, 1904.
Kleinclauss, A.: L'Art française de Bourgogne du moyen-âge; въ „Gaz. des Beaux Arts“ 1901, II, стр. 441; 1902, I, стр. 299. Парижъ, 1901, 1902.
Knapp, F.: Piero di Cosimo. Галле (н/Заале), 1899.
Knight, H. G.: An architectural Tour in Normandy. Лондонъ, 1841.
Knudtzon, G.: En Brochure om Masaccio. Копенгагенъ, 1900.
Kobell, L. v.: Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16 Jahrhunderts. Мюнхенъ, 1890 и слѣд.
Koechlin, R.: La sculpture belge et les influences françaises; въ „Gazette de Beaux Arts“ 1903, II, стр. 5, 373, 391. Парижъ, 1903.
Köhler, H.: Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Лейпцигъ, 1880
Kohte, J.: Die Kirche San Lorenzo in Mailand; въ „Zeitschrift für Bauwesen“ XXXI, стр. 195, 294 Берлинъ, 1890.
Kolb, H.: См. *Borrmann.*
Кондаковъ, Н. П.: Исторiя византiйскаго искусства и иконографiи по миніатюрамъ греч. рукописей. Одесса, 1877, есть франц. переводъ.

Кондаковъ, Н. П.: Histoire de l'Art Byzantin, considéré principalement dans les miniatures. Парижъ и Лондонъ, I. 1886, II. 1891.
— Исторія и памятники визант. эмали; нѣм. перевдоъ.
— Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Здѣсь же описаніе эмалей собранія А. В. Звенигородскаго. Франкфуртъ на Майнѣ, 1892 и 1894.

Kratz, H.: Die Stadtkirche in Friedberg. Фридбергъ, 1901.

Kraus, F. X.: Die miniaturen des Codex Egberti. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1884.
— Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1884.
— Die Mosaiktafeln der Opera del Duomo zu Florenz; въ „Zeitschrift für christliche Kunst“ IV, стр. 202. Дюссельдорфъ, 1891.
— Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis; въ Jahrbuch der Kgl. Preuss S. Kunstsammlungen“ XIV, стр. 3, 84. Берлинъ, 1893.
— Geschichte der christlichen Kunst. I. II (не закончено). Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1896, 1897, 1900.
— Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach. Мюнхенъ, 1902.
— См. Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden.

Kristeller P.: Die Strassburger Bücherillustration. Лейпцигъ. 1888.
— La xilographia Veneziana; въ „L'Arte“ V, стр. 95. Римъ, 1892.
— Sulle origini dell'incisione in Rame in Italia; въ „Archivio Storico VI, стр. 391. Римъ, 1893.
— Die italienischen Niellodrucke des 15. Jahrhunderts; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XV, стр. 94. Берлинъ, 1894.
— Das Werk des Jacopo de'Barbari; въ „Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft“. Берлинъ и т. д. 1896.
— Andrea Mantegna. Берлинъ и Лейпцигъ, 1902.
— Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Берлинъ, 1905.

Kuhn, A.: Allgemeine Kunstgeschichte. T. I—III. Эйнзидельнъ и Вальдсгутъ, 1891—1905.

Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. Herausgegeben von F. X. Kraus in Verbindung mit J. Durm, A. v. Dechelhäuser, E. Wagner. T. I—IV. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1887—1898; т. IV—VI. Лейпцигъ и Тюбингенъ, 1901—1904.

Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Hessen, bearbeitet von R. Adamy, H. Wagner, E. Wörner и G. Schäfer. T. I—V. Дармштадтъ, 1887—98.

Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, см. *Clemen.*

Künstle, K. и Beyerle, K.: Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre Wandgemälde. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1901.

Labarte, J.: Histoire des arts industriels. 2 изд. T. I—III. Парижъ, 1872, 1873, 1875.

Lachner, C.: Die Holzarchitectur Braunschweigs; въ „Zeitschr. f. b. K.“ XX, стр. 53 и 86. Лейпцигъ, 1885.

La Corte-Cailler, см. *Corte.*

Lafillée, H., см. *Gélis-Didot.*

Lamprecht, K.: Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha; въ „Jahrbücher der Altertumsfreunde“ LXX, стр. 78. Боннъ, 1881.
— Initial-Ornamentik des VIII-XIII. Jahrhunderts. Лейпцигъ, 1882.
— Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter; въ „Repertorium“ VII, стр. 405. Берлинъ и Штуттгартъ, 1884.
— съ **K. Menzel, H. Janitschek** и др.: Die Trierer Ada-Handschrift. Лейпцигъ, 1889.

Lange, K.: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Kgl. Museums. Штуттгартъ, 1903.

Lappenberg, K.: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs; въ „Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte“. Гамбургъ, 1866.

Laspeyres, P.: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Берлинъ и Штутгартъ, 1882.

Lassus, J. B. и Darcel, A.: L'Album de Villard de Honnecourt. Парижъ, 1858.

Lasteyrie, R. de: St. Martin de Tours. Парижъ, 1890.
— Etudes sur la sculpture française au moyen-âge. Парижъ, 1902.

Lecoy de la Marche: Les manuscrits et la miniature. Парижъ (годъ не обознач., вѣроятно 1884).

Lefort, L.: Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie etc. Парижъ, 1885.

Lehfeldt, P.: Die Holzbaukunst. Берлинъ, 1880.
— Einführung in die Kunstgeschichte der Thuringischen Staaten. Iена, 1900.

Lehmann, A.: Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern vor Dürer. Лейпцигъ, 1900.

Lehner, F. A. v.: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Штуттгартъ, 1881.

Lehrs, M.: Die ältesten deutschen Spielkarten. Дрезденъ, 1885; кромѣ того, относительно „Meister der Spielkarten", см. въ „Jahrb. Pr. K.-S." XI, стр. 53; XVIII, стр. 46. Берлинъ, 1890, 1897.

— Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten; тамъ же XI, стр. 53. Берлинъ, 1890.

— Ueber Zeichnungen des Meisters E. S.; тамъ же, XI, стр. 79. Берлинъ, 1890.

— Neues ueber den Meister P. W. von Köln; въ „Zeitschrift für christliche Kunst" III, стр. 387. Дюссельдорфъ, 1890.

— Der Meister der Liebesgärten. Дрезденъ, 1893.

— Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; въ „Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft. Берлинъ, 1893—1895.

— Zum Meister E. S.; Zu Schongauer; въ „Repertorium" XVII, стр. 40; XVIII, стр. 429. Берлинъ и Штуттгартъ, 1895 и 1896.

— Der Meister W. ♆. Дрезденъ, 1895.

— Meister P. W.; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" XIX, стр. 135. Берлинъ, 1898.

— Bilder und Zeichnungen vom Meister Hausbuchs; тамъ же, XX, стр. 173. Берлинъ, 1899.

— Der Meister der Berliner Passion; тамъ же, XXI, стр. 135. Берлинъ, 1900.

— Der Meister der Boccaccio-Bilder; тамъ же, XXIII, стр. 124. Берлинъ, 1902.

Leitschuh, Fr.: Geschichte der Karolingischen Malerei. Берлинъ, 1894.

Leonardi, B.: Paolo di Mariano (Paolo Taccone, Romano); въ „L'Arte" III, стр. 86, 259. Римъ, 1900.

Lepszy, L.: Stanislaus Stoss; въ „Zeitschrift für bildende Kunst" XXIV, стр. 92. Лейпцигъ, 1889.

Lermolieff, J. (G. Morelli): Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Лейпцигъ, 1890.

— Die Galerien zu München und Dresden. 2 изд. Лейпцигъ, 1891.

— Die Galerie zu Berlin. 2 изд. Лейпцигъ, 1893.

Letarouilly, P.: Les édifices de Rome moderne. Парижъ, 1840.

Lethaby, W. R.: English Primitives; въ „Burlington Magazine", VI, стр. 257. Лондонъ, 1905.

Lévy E.: Histoire de la peinture sur verre. Брюссель, 1860.

Lichtenberg, R. v.: Das Porträt an Grabdenkmalen. Страссбургъ, 1902.

Lichtwark, A.: Meister Francke Гамбургъ, 1898.

— Hamburgische Künstler. Гамбургъ, 1899.

— Ueber Meister Bertram (in seiner Nürnberger Rede von 1902). Ср. „Kunstwart" XV, стр. 527. Мюнхенъ, 1902.

Liell, H. F. J.: Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1887.

Lindenschmit, L.: Handbuch der deutschen Altertumskunde I. Брауншвейгъ, 1880—1889.

Lindner, A.: Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz. Страссбургъ, 1899.

Lippmann, F.: Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert; въ „Jahrb. Pr. K.-S." III, стр. 3. Берлинъ, 1882.

— Zeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Göttlicher Komödie. Берлинъ, 1887.

Lochner von Hüttenbach, O. v.: Bayrische Wandgemälde des XIV und XV. Jahrhunderts; въ „Repertorium" XVII, стр. 337. Берлинъ и Штуттгартъ, 1894.

Lock: см. *Ward.*

Loo, G. H. de, см. *Hulin.*

Lotz, W.: Kunsttopographie Deutschlands. I и II. Кассель, 1862 и 1863.

Lübke, W.: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Лейпцигъ, 1853.

— Masolino und Masaccio; въ „A. v. Jahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, стр. 280. Лейпцигъ, 1870.

— Geschichte der Architektur. 5 изд. Лейпцигъ, 1875.

— Geschichte der Plastik. 3 изд. Лейпцигъ, 1880.

— Kunstwerke und Künstler. Бреславль, 1886.

— Geschichte der deutschen Kunst. Штуттгартъ, 1890.

— Peter Vischers Werke. 3 вып. Нюрнбергъ (годъ не обознач.).

Lücke, H.: Bemerkungen über Gemälde in Spanien; въ „A. v. Jahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" V, стр. 221. Лейпцигъ, 1873.

Lüdtke, W.: Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis (Диссертація). Грейфсвальдъ, 1897.

Ludwig, G.: Giowanni Bellinis religiöse Allegorie in den Uffizien; Antonello da

Messina; Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen" XXIII, стр. 163; приложенiе, стр 47; XXIV, прилож., стр. 2. Берлинъ, 1902, 1903.

Mackowsky, H.: Sperandio Mantowano; въ „Jahrb. Pr. K.-S." XIX, стр. 171. Берлинъ, 1898.

— Jacopo del Sellaio; тамъ же, XX, стр. 192. Берлинъ. 1899.

— Verrocchio. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1901.

Maeterlinck, L.: Une oeuvre inconnue de Jérôme Bosch; въ „Gaz. des B. A." 1900, I, стр. 68. Парижъ, 1900.

— Roger van der Weyden sculpteur; въ „Gaz. des B. A." 1901, II, стр. 265, 399. Парижъ, 1901.

Magne, L.: L'oeuvre des peintres verriers français. Парижъ, 1885.

— Le vitrail; въ „Gazette des Beaux Arts", 1885, I, стр. 417. Парижъ, 1885.

— Mistra; тамъ же, 1897, I, стр. 135 и 301 Парижъ, 1897.

Magni, B.: Storia dell' Arte Italiana. T. I–III. Римъ, 1900, 1901, 1902.

Magnus-Petersen, J.: Beskrivelse of afbildninger of kalkmalerier i danske. kirker. Копенгагенъ, 1895.

Malaguzzi-Valeri, F.: Contributo alla storia della scultura a Bologna nel XV; въ „Repertorium" XX, стр. 279. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.

— L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Рокка С. Кассиано, 1899.

— La porta degli Stanga di Cremona; въ „Rassegna d'Arte" I, стр. 10. Миланъ, 1901.

— Le collezioni delle miniature nell' archivio di stato di Bologna.. — La Scuola del Francia; Butinone e Zenale; въ „Rassegna d'Arte", I, стр. 135; III, стр. 104. Миланъ, 1901, 1903.

— Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento; въ „Repertorium" XXV, стр. 49. Берлинъ и Штуттгартъ, 1902.

— Pittori Lombardi del Quattrocento. Миланъ, 1902.

— Zahlreiche Aufsätze über die einzelnen Gebäude Bolognas, главнымъ образомъ, въ „Repertorium für Kunstwissenschaft" и въ „Archivio storico delle' Arte.

Mâle, E.: Trois oeuvres nouvelles de Jean Bourdichon; въ „Gaz. des B. A." 1902, I, стр. 185. Парижъ. 1902.

— L'art rèligieux du XIII siècle. Парижъ, 1902.

Mancini, G.: Vita di Luca Signorelli. Флоренцiя, 1903.

Mandach C. de: L'invetriata di S. Antonio nella Basilica di S. Francesco; въ „Arch. stor. dell' Arte" III, стр. 59. Римъ, 1897.

Mandelgren, N. M.: Monuments scandinaves du moyen-âges. Парижъ, 1859.

Mander, K. van: Het Schilderbock. Амстердамъ, 1618; на франц. языкѣ въ перев. H. Hymans'a. Парижъ, 1884 и слѣд.

Mantuani, J.: Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei u. s. w. Страссбургъ, 1900.

Mantz, P.: La peinture française du IX-e siècle à la fin du XVI-e. Парижъ, 1897.

Manzoni, L.: Pinger su vetro in Perugia nel XV; въ „Repertorium" XXV, стр. 120. Берлинъ и Штуттгартъ, 1902.

Marchal, E.: La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfévrerie belges. Брюссель, 1895.

Marche, de la, см. *Lecoy de la Marche.*

Marchi, G.: Monumenti delle arti primitive nella metropoli del Cristianesimo. Римъ, 1844.

Marignac, A.: L'école de sculpture en Provence du XII-e и XIII-e siècle (отдѣльн. вып.) Парижъ, 1899.

— Histoire de la sculpture en Languedoc du XII-e au XIII-e siècle. Парижъ, 1902.

Marinelli, L.: La loggia del consiglo di Verona; въ „Rassegna d'Arte" II, стр. 59. Миланъ, 1902.

Marks, A.: Hubert and Jan van Eyck (Transactions of the Royal Society of Literature"). Лондонъ, 1903.

Marucchi, H.: Elements d'Archéologie chrétienne I и II. Парижъ и Римъ, 1900.

Marzo, G. di.: Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV. Палермо, I. 1858, II. 1859, III. 1862.

— I. Gagini e la scoltura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Палермо, 1881.

— La pittura in Palermo nel Rinascimento. Палермо, 1899.

— Di Antonello da Messina; изъ „Documenti Siciliani", IX. Палермо, 1903.

— и **Mauceri, E.:** L'opera di Domenico Gagini in Sicilia, въ „l'Arte", VI, стр. 147. Римъ, 1903.

Maskell, W.: Description of the ivories, ancient and mediaeval, in the South Kensington Museum. Лондонъ, 1872.

Maulde de Clavière, B. de: Jean Perréal, dit Jean de Paris; въ „Gaz. de B. A." 1895, II, стр. 265; 1896, стр. 38, 240, 367. Парижъ, 1895 и 1896.

Mazzanti, F.: La scultura ornamentale ro-

mana nei bassi tempi; въ „Arch. stor. dell'Arte", 2-ая сер II, стр. 33. Римъ, 1896.
Mc Curdy, E.: Leonardo da Vinci. Лондонъ, 1904.
Merlo, J. J.: Kölnische Künstler. 1 изд. Кельнъ, 1850; 2 изд., Firmenich-Richartz'a Дюссельдорфъ, 1895.
Meyer, A. G.: Das veneziauische Grabmal der Frührenaissance; въ „Jahrb. Pr K.-S.", X, стр. 79, 187 Берлинъ, 1889.
— Lombardische Denkmäler des 14 Jahrhunderts. Штуттгартъ, 1893.
— Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo; въ „Jahrb. Pr. K.-S." XV, стр. 5. Берлинъ, 1894.
— Oberitalienische Frührenaissance-Bauten und Bildwerke der Lombardei. T. I и II, Берлинъ, 1897 и 1900.
— Florentiner Bildhauer der Renaissance; въ „Ztschr. f. b. K.", N. F. XIV, стр. 70. Лейпцигъ, 1903.
— Donatello. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1903.
Meyer-Altona, E.: Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Страссбургъ, 1894.
Michaelson, Hedwig: Adam Kraffts sieben Stationen; въ „Repetorium" XXII, стр. 395. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.
Middleton, J. H.: Illuminated Manuscripts in classical and mediaeval times. Кембриджъ, 1892.
Milanesi, G.: Documenti per la Storia dell'arte senese. T. I—III. Сiена, 1854—1856.
— Della vera età di Guido senese. Сiена, 1859.
— Annotazioni e commenti къ его изданію біографій художниковъ Vasari. T. I—IX. Флоренція, 1878—85.
— Attavante degli Attavanti; докладъ объ этомъ см. „Archivio storico" VII, стр. 144. Римъ, 1894.
Millet, G.: Le monastère de Daphni. Парижъ, 1899.
Mitius, O.: Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakombe. Фрейбургъ (въ Брейсгау) и Лейпцигъ, 1895.
— Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Фрейбургъ (въ Брейсгау) и Тюбингенъ, 1897.
Molinier, E.: Histoire générale des arts appliqués etc. I. Ivoires. Парижъ, 1896.
— см. *Cavalucci.*
Molmenti, P.: Carpaccio. Son temps et son œuvre. Венеція, 1893.
Mongeri, G.: L'arte in Milano. Миланъ, 1872.
Montfaucon, B. de: Les monuments de la monarchie française. T. I—V. Парижъ, 1729—76.
Morelli, G.: см. *Lermolieff.*
Moriz-Eichborn, K.: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Страссбургъ, 1899.
Mothes, O.: Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. Лейпцигъ, 1869.
— Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Іена, 1884.
— см. *Müller.*
Müller, H. и Mothes, O.: Illustriertes archeologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums u. s.w. T. I и II; Лейпцигъ и Берлинъ, 1877 и 1878.
Müller, S.: Die Tierornamentik im Norden, нѣм. изд. J. Mestorf'a. Гамбургъ, 1881.
Müller-Walde, P.: Beiträge zur Kenntnis Leonardo da Vincis; въ „Jahrb Pr. K.-S." XVIII, стр. 92, 137, 143, XIX, стр. 225; XX, стр. 54, 81. Берлинъ, 1897, 1898, 1899.
Müntz, E.: Les arts à la cour de Papes. Парижъ, I. 1878, II. 1879, III. 1882.
— Etudes sur l'histoire de la Peinture et de l'iconographie chrétiennes. Парижъ, 1882.
Müntz, E.: Les précurseurs de la Renaissance. Парижъ, 1882.
— Donatello. Парижъ, 1885.
— La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Парижъ, 1885.
— La propagande de la Renaissance en Orient durant le XV-e siécle; въ „Gaz. des B. A." 1892, II, стр. 274; 1893, I, стр. 19; 1894; II, стр. 353; 1895, I, стр. 105. Парижъ, 1892—1895.
— La mosaique chrétienne pendant les premiers siècles (отд. отт.). Парижъ, 1893.
— Histoire de l'art pendant la renaissance. Парижъ, I. 1889, II. 1891, III. 1895.
Münzenberger, E. F. A. (прод. Beissel, St.): Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. T. I—III. Франкфуртъ н. М. 1885—1904 (не закончено).
— Die mittelalterlichen Altäre de Mark Brandenburg; въ „Zeitschrift für christliche Kunst II, стр. 13. Дюссельдорфъ, 1889.
— Der polichrome Schmuck der alten gotischen Altarschreine; тамъ же, IV, стр. 23. Дюссельдорфъ, 1893.
Muther, R.: Die deutsche Buchillustration der Gotik und der Frührenaissance. T. I и II. Мюнхенъ, 1884.

http://rcin.org.pl

Muther, R.: Die ältesten deutschen Bilderbibeln. Мюнхенъ, 1885.
Nardini Despotti Mospignotti, A.: Fillippo di ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze. Ливорно, 1885.
Neudörfer, J.: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Нюрнбергъ, 1547 (напечатано G. W. K. Lochner'омъ въ „Qu llenschriften" Eitelberger'a, Вѣна, 1875).
Neumann, K.: Byzantinische Kultur uud Renaissanc·kultur (Рѣчь). Берлинъ и Штуттгартъ, 1903.
Neumann, W.: Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Любекъ, 1892.
Neuwirth, J.: Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich; въ „Sitzungsbericht der K. K. Akademie, Philosophisch-historische Klasse", CXIII, стр. 172. Вѣна, 1886.
— Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften; въ „Repertorium" XVI, стр. 76. Берлинъ и Штуттгартъ, 1893.
— Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Прага, 1896.
— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Прага, 1898.
— Das Münster zu Ulm; въ 12 вып. „Baukunst" Borrmann'a и Grauls'a (годъ не обозначенъ) Берлинъ и Штуттгартъ,
— см. *Borrmann.*
Nordhoff, J. B.: Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. Боннъ, 1873.
— Die Soester Malerei unter Meister Conrad; въ „Jahrbücher der Altertumsfreunde", LXVII, стр. 100; LXIII, стр. 65 Боннъ, 1879 и 1880.
— Die ältere Glasmalerei; въ „Repertorium" III, стр. 459 Штуттгартъ, 1880.
— Die Kunst-und Geschichtsdenkmäler Westfalens, Kreis Hamm. Мюнстеръ, 1880.
— Konrad von Soest; въ „Jahrbücher der Altertumsfreunde", LXVII, стр. 100; LXVIII, стр. 65. Боннъ, 1880.
— Studien zur altwestfälischen Malerei, тамъ же LXXXII и LXXXIII. Боннъ, 1886 и 1887.
— Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitectur; въ „Repertorium" XI, ст. 147, 396. Берлинъ и Штуттгартъ, 1888.
Новицкій, А. П. Исторія русскаго искусства. Москва, 1899—1902.
Oechelhäuser, A. v.: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Гейдельбергъ, 1887.
— Mittelalterliche Wandgemälde in Grossherzogtum Baden I. Дармштадтъ, 1893.
— см. Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden.
Oidtmann, H.: Geschichte der Glasmalerei. I. Кельнъ, 1898.
Omont, H.: Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs etc. de la bibliothèque nationale. Парижъ, 1892.
— Peintures d'um manuscrit grec de l'Evangile de St. Matthieu; въ Monuments et Mémoires publiés par l'académie des inscriptions et lettres", VII, стр. 175. Парижъ, 1901.
Ongania, F.: La basilica di S. Marco in Venezia. Венеція, 1883.
Otte, H.: Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland. Лейпцигъ, 1874.
Oettingen, W. v.: Antonio Averlino, gen. Filarete. Лейпцигъ, 1888.
Palmarini, J. M.: Barisano da Trani; въ „L'Arte", I, стр. 15. Римъ, 1898.
Palustre, L.: Michel Colombe; въ „Gazette des Beaux Arts" 1884, I, стр. 406, 525. Парижъ, 1884.
Pangerl, M. и Woltmann, A.: Das Buch der Malerzeche in Prag. Вѣна, 1878.
Paoletti di Osvaldo, P.: L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Венеція, 1899.
— и **Ludvig, G.:** Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; im „Repertorium", XXII, стр. 87, 255, 427. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.
Paravicini, F. V.: Die Renaissancearchitektur der Lombardei. Переводъ R. Koppel'я Дрезденъ, 1877.
Passavant, J. D.: Die christliche Kunst in Spanien. Лейпцигъ, 1853.
— Le Peintre-Graveur. T I—VI. Лейпцигъ, отъ 1860 до 1864.
Pauli, G.: Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance; въ „Kunstchronik", N. F. V, стр. 174. Лейпцигъ, 1894.
Paulus, E.: Die Zisterzienserabtei Maulbronn. Штуттгартъ, 1882.
Peraté, A.: L'archéologie chrétienne. Парижъ, 1892.
Perkins, Ch. C.: Historikal Handbook of Italian Sculpture. Лондонъ, 1883.
— Ghiberti et son école. Парижъ, 1886.
Perret, L.: Les catacombes de Rome. I—V Парижъ, 1851—52.

http://kiev.ua/

Petrie, G.: The Ecclesiastical Architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion. Дублинъ, 1845.
Pfleiderer, R.: Das Münster in Ulm. Ульмъ, 1880.
Philippi, A.: Die Kunst der Renaissance in Italien. Лейпцигъ, 1897.
— Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Лейпцигъ, 1898.
— Florenz. Лейпцигъ, 1903.
Pinchart, A.: Miniaturistes et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Брюссель, 1865.
Pinder, W.: Rhythmik romanischer Binnerräume in der Normandie. Страссбургъ, 1904.
Piper, O.: Burgenkunde. Мюнхенъ, 1895.
— Abriss der Burgenkunde. Лейпцигъ, 1900.
Platen, P.: Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandsäulen; въ 38 и 40 „Jahresbericht des Vitzthumschen Gymnasiums zu Dresden“. Дрезденъ, 1899 и 1901.
Plunkett, Connt.: Sandro Botticelli. Лондонъ, 1900.
Pohl, O.: Die altchristliche Fresko-und Mosaikmalerei. Лейпцигъ, 1888.
Polaczek, E.: Der Uebergangsstil im Elsass. Страссбургъ, 1894.
— Magister Nicholas Petri de Apulia aus Pisa; in „Repertorium“, XXVI, стр. 361. Берлинъ и Штуттгартъ, 1903.
Ponz, A.: Viage de España. Мадридъ, I 1776, XVIII. 1794.
Portheim, F.: Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. Штуттгартъ, 1886.
Prior, E. S.: A history of gothic Art in England. Лондонъ, 1900.
Propert, J. L.: A. History of Miniature Art. Лондонъ, 1887.
Prost, B.: Quelques documents sur l'histoire des arts en France; въ „Gaz. des B. A.“ 1887, I. стр. 322. Парижъ, 1887.
— Documents sur les artistes Dijonnais au XV-e siècle; тамъ же. 1890, II. стр. 347; 1891, I. стр. 161. Парижъ, 1890 и 1891.
— Les arts á la cour du duc de Berry; тамъ же, 1895, II, стр. 254, 342. Парижъ, 1895.
Pückler-Limpurg, S. Graf: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Страссбургъ, 1904.
Puttrich, L.: Denkmäler des Baukunst des Mittelalters in Sachsen. T. I—IV. Лейпцигъ, 1835—54.
Quast, A. F. v.: Die altchristlichen Bauwerke in Ravenna. Берлинъ, 1843.
— Die romanischen Dome von Mainz, Speier und Worms. Берлинъ, 1850.
Quicherat, J. J. E.: Restitution de St. Martin de Tours. Парижъ, 1870; также въ „Mélanges d'histoire et d'archéologie“, ed. le comte R. de Lasteyrie. Парижъ, 1886.
— Fragment d'un cours d'archéologie, въ „Mélanges d'histoire et d'archéologie“, ed. le comte R. de Lasteyrie. Парижъ, 1886.
Quitt, J.: Der Mosaikenzyklus von San Vitale in Ravenna, съ дополн. I. Schenkl'я въ „Byzantinische Denkmälern“ III. Strzygowsk'aго. Вѣна, 1903.
Raczynski, le Comte A.: Les arts en Portugal. Парижъ, 1846.
Rahn, R.: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Цюрихъ, 1876.
— Das Psalterium Aureum von St. Gallen. С.-Галленъ, 1878.
Raschdorf, J. C.: Palastarchitektur von Toskana und von Venedig. Берлинъ, 1883 и 1894.
Rathgens, H.: S. Donato zu Murano. Берлинъ, 1903.
Rea, Hope: Donatello. Лондонъ, 1900.
Reber, F. v.: Kunstgeschichte des Mittelalters. Лейпцигъ, 1885—86.
— Luciano da Laurana („Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften“.) Мюнхенъ, 1889.
— Der karolingische Palastbau („Abhandlungen der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften, Klasse III“, XIX, 3 и XX, 1). Мюнхенъ, 1891 и 1892.
— Die Stilenentwickelung der schwäbischen Tafelmalerei („Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften“). Мюнхенъ, 1894.
— Hans Multscher („Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften“), издано также въ видѣ текста къ изданію общества: „Gesellschaft für photographische Publikationen“. Мюнхенъ, 1898.
— Die Byzantinische Frage („Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften“). Мюнхенъ, 1903.
Рѣдинъ, Е. К.: Мозаики Равенскихъ церквей (по ст. Dobbert'a въ „Repertorium“ XXI стр. I). Петербургъ, 1896.
— Мозаика купола церкви св. Софіи въ Салоникахъ; въ „Визант. Врем.,“ 1899, стр. 370. Петербургъ, 1899. (ср. ст. O. Wulff'a въ „Repertorium“ XXIII стр. 337).

http://lucl.kiev.ua/

Schmarsow, A.: Zur Beurteilung der Sogenannten Spätgotik; въ „Repertorium", XXIII, стр. 290. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn (1430—1460) (Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften). Лейпцигъ, 1903.
— Zu Hans Multscher; въ „Repertorium", XXVI, стр. 496. Берлинъ, 1903.
— Der Kuppelraum von S. Costanza in Rom Лейпцигъ, 1904.
— Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden; въ „Repertorium", XXVII, стр. 261. Берлинъ, 1904.
— и **Flotwell, E. v.:** Meisterwerke der deutschen Bildnerei. I. Naumburger Dom. Магдебургъ, 1892.
Schmid, H. A.: Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern; въ „Repertorium", XV, стр. 19. Берлинъ и Штуттгартъ, 1892.
— Ueber den Gebrauch des Wortes Renaissance; въ „Kunstchronik", N. F. XI, стр. 468. Лейпцигъ, 1900.
Schmid, W. M.: Modellstudien in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts; въ „Zeitschrift für christliche Kunst", XI, стр. 55. Дюссельдорфъ, 1898.
— Zur Geschichte der karolingischen Plastik; въ „Repertorium", XXIII, стр. 197. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Bayerisch-österreichische Malerei im 15. Jahrhundert; въ приложенiи къ „Allg. Zeitung", стр. 300. Мюнхенъ, 1904.
Schmidt, Ch.: Herrade de Landsburg. Страссбургъ, 1891.
Schmidt, K.: Bemerkungen zu einer angeblich altkoptischen Madonnendarstellung; въ „Römische Quartalschrift", XI, стр. 497. Римъ, 1897.
Schmidt, P.: Maulbronn. Страссбургъ, 1903.
Schmidt, W.: Die frühesten Denkmäler des Holz- und Metallschnitts in München. Нюрнбергъ, годъ не обозн.
Schmitt, F. J.: Wandgemälde zu Kappel-Rodek in Baden, zu Obergrimbach in Baden, zu Eppingen, zu Hirschhorn, zu Wertheim, zu Konstanz, zu Seligenthal; въ „Repertorium", XII, стр. 403; XIII, стр. 164; XIV, стр. 258; XVII, стр. 499; XXI, стр. 247, 248. Берлинъ и Штуттгартъ, 1889, 1890, 1891, 1894, 1898.
— Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit; въ „Ztschr. f. b. K.", N. F. II, стр. 171. Лейпцигъ, 1897.
— Die St. Magnuskirche der Benediktinerabtei Füssen im Allgäu; въ „Repertorium", XXII, стр. 300. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.
Schmitt, F. J.: Deutsche Sechseckbasiliken; тамъ же, XXII, стр. 379. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.
— Die Karolingische Säulenbasilika Sankt Justinus zu Höchst am Main; тамъ же, XXIII, стр. 400. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Die ehemalige Zehneckspfeilerbasilika Johannes des Täufers in Worms; тамъ же, XXV, стр. 321. Берлинъ, 1902.
Schmitz, F.: (съ текстомъ **L. v. Ennen'a**): Der Dom zu Köln. Кельнъ, 1871—80.
Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste. 2 изд. (unter Mitwirkung von E. Dobbert, O. Eisenmann, C. Friedrichs, C. v. Lützow, R. Rahn, A. Schultz и A. Woltmann). т. I—VIII. Дюссельдорфъ, 1866—1879.
Schneider, F.: Der Dom zu Mainz. Майнцъ, 1886.
Schreiber, W. L.: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XV-e siécle I—IV. Берлинъ, 1891—1902.
Schubert-Soldern, F. v.: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. (Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei). Страссбургъ, 1903.
Schubring, P.: Altichiero und seine Schule. Лейпцигъ, 1898.
— Die Fresken im Querschiff der Unterkirche S. Francesko zu Assisi; въ „Repetorium", XXII, стр. 1. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.
— Die Fresken der Incoronata in Neapel; тамъ же, XXIV, стр. 345, ср. стр. 450. Берлинъ, 1901.
— Pisa. Лейпцигъ, 1902.
— Schloss- und Burgbaute nder Hohenstaufen in Apulien въ „Baukunst" Borrmann'a и Grauls'a. Берлинъ и Штуттгартъ (годъ не обознач. вѣроятно 1901).
— Urbano da Cortona. Страссбургъ, 1903.
— Das italienische Grabmal der Frührenaissance Берлинъ, 1904.
— Luca della Robbia. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1905
Schultz, A.: Die Breslauer Malerinnung 1345—1523. Бреславль, 1866.
— Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. 4 части. Берлинъ 1894—1905.
Schultz, R. W. и **Barnsley, S. H.:** The monastery of S. Luke of Stiris, in Phocis and the dependant monastery of S. Nicolas in the fields near Skirpou in Boeotia". Лондонъ, 1901.

http://kiev.ua

Schultze, V.: Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel. Iена, 1877.
— Die Katakomben. Лейпцигъ, 1882.
— Archäologie der altchristlichen Kunst. Мюнхенъ, 1895
— Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. Мюнхенъ, 1898.
Schulz, H.: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien. Лейпцигъ, 1860.
Schulz, J.: Die byzantinischen Zellenmails, der Sammlung Swenigorodscki. Аахенъ, 1884.
Schumacher, F.: Leon Battista Alberti und seine Bauten (въ „Baukunst" Borrmann'a и Grauls'a) Берлинъ и Штуттгартъ (годъ не обозначенъ).
Schumann, P.: Der Dom zu Pisa (въ „Baukunst" Borrmann'a und Grauls'a). Берлинъ и Штуттгартъ (годъ не обознач.).
Schweitzer, E.: La scuola pittorica Cremonese; въ „L'Arte", III, стр. 41. Римъ 1900.
Schweitzer, H.: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargebieten. Страссбургъ, 1899.
Seeck, O.: Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Берлинъ, 1899.
Seeger, G.: Peter Vischer d. J. Лейпцигъ, 1897.
Seelman, W.: Die Totentänze des Mittelalters. Норденъ и Лейпцигъ, 1893.
Seidlitz, W. v.: Michel Wolgemut; въ „Zeitschrift für bildende Kunst", XVIII, стр. 169. Лейпцигъ, 1883.
— Martin Schongauer als Kupferstecher; въ „Repertorium", VII, стр. 169. Берлинъ и Штуттгартъ, 1884.
— Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15 и 16. Jahrhunderts; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen", V, стр. 128; VI, стр. 22. Берлинъ, 1884 и 1885.
— Zenale und Butinone; въ „Festgabe für Anton Springer". Лейпцигъ, 1885.
— Bramante in Mailand; въ „Jahrb. Pr. K.-S.", VIII, стр. 183. Берлинъ, 1887.
— Zenale e Butinone; въ „L'Arte", VI, стр. 31. Римъ, 1903.
Semper, H.: Die Vorläufer des Donatello; въ „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" Zahn'a III, стр 24. Лийпцигъ, 1871.
— Uber den Stil Niccolò Pisanos; въ „Ztschr. f. b. K.", VI, стр. 295, 333, 356. Лейпцигъ, 1871.
— Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz; „Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", XVII, стр. 19. Вѣна, 1872.
Semper, H.: Donatello. Seine Zeit nnd Schule; въ „Quellenschriften" Eitelberger'a, IX. Вѣна, 1875.
— Donatellos Leben und Werke. Иннсбрукъ, 1887.
— Wandgemälde und Maler der Brixner Kreuzganges. Иннсбрукъ, 1887.
— Die Brixner Malerschule. Иннсбрукъ, 1891.
— Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Иннсбрукъ, 1894.
Semrau, M.: Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo (въ „Italienische Forschungen" Schmarsow'a). Бреславль, 1891.
— Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden (Вновь обработ. глава изъ соч. Lübke „Grundriss"). Штуттгартъ, 1903.
Scharpe, E.: The seven periods of English Architecture. Лондонъ, 1851.
Sighart, J.: Geschichte der Künste im Königreich Bayern. Мюнхенъ, 1862.
Simon, K.: Die Grabmäler der Kaiserin Eleonore und des Kaisers Friedrich III; въ „Mitteilungen aus dem Germanischen Museum", стр. 39. Нюрнбергъ, 1900.
— Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Страссбургъ, 1902.
— Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland; въ „Repertorium", XXV, стр. 41. Берлинъ, 1902.
— Zur Gelnhausener Kaiserpfalz; тамъ же, XXVII, стр. 133. Берлинъ, 1904.
Simons, A.: Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Боннъ, 1846.
Singer. H. W.: Geschichte des Kupferstichs. Магдебургъ и Лейпцигъ, 1895.
— Der Kupferstich. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1904.
Sirén, O.: Don Lorenzo Monaco. Страссбургъ, 1905.
Six, J.: Les bronzes de Jacques de Gérines au Musée d'Amsterdam; въ „Gazette des Beaux Arts" 1896, I, стр. 388. Парижъ 1896.
Смирновъ, Я.: О христiанск. мозаикѣ на Кипрѣ; въ „Византiйскомъ Временникѣ" 1897, вып. 1 и 2. С. Петербургъ, 1897. (Ср. E. Dobbert въ „Repertorium" XXI, стр. 105. Берл. и Штуттг., 1898.)
— Время происхожд. мозаики въ церкви св. Софiи въ Салоникахъ; въ „Византiйскомъ Временникѣ" 1900, стр. 60. С. Петербургъ, 1900. (Ср. O. Wulff въ „Repertorium", XXIII, стр. 338. Берлинъ и Штуттгартъ 1900.)

Sokolowski, M.: Die Italienischen Künstler der Renaissance in Krakau; въ „Repertorium“, VIII, стр. 411. Берлинъ и Штуттгартъ, 1885.
Сусловъ, В. В.: Памятники древне-русскаго зодчества. I—VII. С. Петербургъ, 1895—1901.
Spaventi, S. M.: Vittore Pisano. Верона, 1892.
Spemann, W.: Das Museum. Eine Anleitung zum Genusse der Werke der bildenden Kunst(mit vielen Einzelaufsätzen hervorragender Kunstforscher), изд. R. Graul и R. Stettiner. Тт. I—X. Берлинъ и Штуттгартъ 1896—1905 (изданіе продолжается)
Springer, A.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter („Abhandlungen der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss.“ VIII). Лейпцигъ, 1880.
— Die Genesisbilder des früheren Mittelalters („Abhandlungen des Kgl. Sächs. Ges. der Wiss.“ XI). Лейцигъ, 1884.
— Handbuch der Kunstgeschichte. 5 изд. Лейпцигъ, 1898.
Springer, J.: Die Toggenburg-Bibel; въ „Jahrb. Pr. K.-S. XI, стр. 59. Берлинъ, 1890.
— Thüringische Holzskulptur des XV. und XVI. Jahrhunderts; въ „Bericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“, IV, стр. 21. Берлинъ, 1903.
Стасовъ, В. В.: Картины и композиціи, скрытыя въ заглавныхъ буквахъ древнихъ русскихъ рукописей. С.-Петербургъ, 1884.
Steche, R.: Beschreibende Darstellung der älteren Bau-und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. XIII вып., Дрезденъ, 1890.
Stegmann, S. v.: см. *Geymüller.*
Stegman, H.: Michelozzo di Bartolommeo Мюнхенъ, 1888.
— Über das Leben M. Wolgemuts, въ „Repertorium“, XIII, стр. 60. Берлинъ и Штуттгартъ, 1890.
Steinmann, E.: Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V.–XI. Jahrhundert. Лейпцигъ, 1892.
— Boticelli; Ghirlandajo; Pinturicchio. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1896, 1897. 1898.
— Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom, въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XX, стр. 216. Берлинъ, 1899.
— Die Sixtinische Kapelle, I. Мюнхенъ, 1901.
— Rom in der Renaissance. 2 изд. Лейпцигъ, 1902.
Stettiner, R.: Die illustrierten Prudentiushandschrifetn. Берлинъ, 1895.
— см.: *Spemann.*
Stiassny, R.: Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst; въ „Verhandlungen des Kunsthistor. Kongresses in Budapest“, 1896, стр. 22. Лейпцигъ, 1896.
— Urkundliches ueber Friedrich Pacher. Die Pacherschule; въ „Repertorium“, XXIII, стр. 36: XXVI, стр. 20. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900, Берлинъ, 1903.
— Altsalzburger Tafelbilder; въ „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen“, XXIV, стр. 49. Вѣна, 1903.
Stirling, W.: Annals of the artists of Spain. Лондонъ, 1848.
Stoedtner, F.: Hans Holbein d. Ä. (Диссертація.) Берлинъ, 1896.
Stokes, Mary.: Early Christian Art in Ireland. Лондонъ, 1847.
Stothard, Ch. A.: Monumental Effigies of Great Britain. Лондонъ, 1817.
Strack, H.: Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. I, II. Берлинъ, 1882.
— Die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Берлинъ, 1889.
— Die Bauwerke Roms. Берлинъ, 1891.
Streit, C.: Tylmann Riemenschneider. Берлинъ, 1888.
Strompen, C.: M. Pachers Kirchenväteraltar; въ „Repertorium“, XVIII, стр. 114. Берлинъ и Штуттгартъ, 1895.
Strzygowski, J.: Ikonographie der Taufe Christi. Мюнхенъ, 1885.
— Cimabue und Rom. Вѣна, 1888.
— Reste altchristlicher Kunst in Grichenland; въ „Römische Quartalschrift“, VI, стр. 1, 98. Римъ, 1890.
— Die byzantinische Kunst; Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit; въ „Byzantinische Zeitschrift“, I, стр. 61, 575. Лейпцигъ, 1890.
— Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Вѣна, 1891, II. Die byzantinischen Wasserbehälter zu Konstantinopel. Вѣна, 1893. III. Verschiedene Aufsätze. Вѣна, 1903.
— Miszellen zur byzantinischen Kunst; Die Maria orans in der byzantinischen Kunst; въ „Römische Quartalschrift“, VII, стр. 1, 3. Римъ, 1893.
— Das goldene Tor in Konstantinopel; въ „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts“, VIII. стр. 1. Берлинъ, 1893.
— Inedita der Architektur und Plasfik aus

der Zeit Basilios' I; въ „Byzantinische Zeitschrift“, III, стр. 1. Лейпцигъ, 1894.
Strzygowski, J.: Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler; въ „Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“, XVI, стр. 159. Берлинъ, 1895.
— Nea Moni auf Chios; въ „Byzantinische Zeitschrift“, V, стр. 140. Лейпцигъ, 1896.
— Die christlichen Denkmäler Ägyptens; въ „Römische Quartalschrift“ XII, стр. 1. Римъ, 1898.
— Der Bilderkreis des griechischen Physiologos, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna (изъ „Byzantinisches Archiv“). Лейпцигъ, 1899.
— Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Лейпцигъ, 1901.
— Hellas in des Orients Umarmung (изъ „Allgemeine Zeitung“). Мюнхенъ, 1902.
— Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria. Вѣна, 1902.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Лейпцигъ, 1903.
— Der Dom zu Aachen. Лейпцигъ, 1904.
— Koptische Kunst; въ „Catalogue général du Musée du Caire“. Отд. отт. Каиръ, 1903; Лейпцигъ, 1904.
— Die Schiksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Лейпцигъ, 1905.
Stückelberg, E. A.: Die longobardische Plastik. Цюрихъ, 1896.
Stuhlfauth, G.: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Фрейбургъ (въ Брейсгау) и Лейпцигъ, 1896.
— Die Engel in der altchristlichen Kunst. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1897.
Suida, W.: Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts; въ „Repertorium“ XXV, стр. 331. Берлинъ, 1902.
— Studien zur Trecentomalerei; въ „Repertorium“ XXVII, стр. 385 и 483. Берлинъ, 1904.
— Einige florentinische Maler, въ „Jahrb. Pr. K.-S.“, XXI, стр. 28. Берлинъ, 1905.
— Florentinische Maler des XIV. Jahrhunderts. Страссбургъ, 1905.
Supino, J. B.: I pittori e gli scultori del rinascimento primiziale di Pisa; въ „Arch. stor. dell'A“. VI, стр 419. Римъ, 1893.
— Il trionfo della morte e il Guidizio Universale nel Camposanto di Pisa; тамъ же, VII, стр. 21. Римъ, 1894.
— Tino di Camaino; тамъ же, S. S. I, стр. 177. Римъ, 1895.
— Il camposanto di Pisa. Флоренція, 1896.
Supino, J. B.: Beato Angelico (франц. изданіе). Флоренція, 1898.
— Sandro Boticelli. Флоренція, 1900.
— Fra Filippo Lippi. Флоренція 1903.
— Arte Pisana. Флоренція, 1904.
Swarzenski, G.: Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients; въ „Kunstchronik“, N. F. XII, столб. 145. Лейпцигъ, 1901.
— Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Лейпцигъ, 1901.
— Die karolingische Malerei und Plastik in Reims; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss Kunstsammlungen“, XXIII, стр. 81. Берлинъ, 1902.
— Reichenauer Malerei und Ornamentik; въ „Repertorium“, XXVI, стр. 389 и 476. Берлинъ, 1903.
Swoboda, H.: Zur altchristlichen Marmor-Polychromie; въ „Römische Quartalschrift“, III, стр. 134; IV, стр. 321. Римъ, 1889 и 1890.
Symonds, J. A.: History of the Renaissance in Italy. Тт. I—VII. Лондонъ, 1875—86.
Tassi, F. M.: Vite de'pittori etc. Bergamaschi. Бергамо, 1793.
Taurel, C. E.: De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Амстердамъ и Брюссель, 1881.
Texier, Ch. и **Pullan, R. P.:** Byzantine architecture Лондонъ, 1843—1864.
Theophilus, Presbyter.: Schedula diversarum artium. Изд. Alb. Ilg. Вѣна, 1873.
Thode, H.: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Берлинъ, 1885.
— Sind uns Werke des Cimabue erhalten?; въ „Repertorium“, XIII, стр. 25. Берлинъ и Штуттгартъ, 1890.
— Studien zur Geschichte der italienischen Kunst in 13 Jahrhundert; тамъ же, XIII, стр. 1. Берлинъ и Штуттгартъ, 1890.
— Die Malerschule von Nürnberg im XIV und XV Jahrhundert. Франкфуртъ на Майнѣ, 1891.
— Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV Jahrhundert, въ „Repertorium“, XVIII, стр. 81. Берлинъ и Штуттгартъ, 1895.
— Mantegna. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1897.
— Giotto. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1899.
— Die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundert, въ „Jahrbuh der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“, XXI, стр. 59. Берлинъ, 1900.

http://polona.kiev.ua

Tikkanen, J. J.: Der malerische Stil Giottos. Гельсингфорсъ, 1884.
— Die Genesismosaiken in Venedig und Cottonbibel. Гельсингфорсъ, 1889 (по итальянски въ „Archivio storico dell'Arte“ I, стр. 212, 257, 348. Римъ, 1888).
— Die Psalterillustration im Mittelalter. Вып. I. Гельсингфорсъ, 1895; вып. III: Der Utrecht-Psalter. Гельсингфорсъ и Лейпцигъ, 1900.
— Tre armeniska miniaturhandskrifter; въ „Finsk Museum“, стр. 65. Гельсингфорсъ, 1898.

Tönnies, E.: Tilmann Riemenschneider. Страссбургъ, 1900.

Tscheuchner, K.: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; въ „Repertorium, XXVII, стр. 289, 430, 491; XXVIII, стр. 35. Берлинъ, 1904, 1905.

Tschudi, H. v.: Giovanni Dalmata; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ IV, стр. 169. Берлинъ, 1883.
— Das Konfessionstabernakel Sixtus' VI; тамъ же, VIII, стр. 11. Берлинъ, 1887.
— Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington fine Art Club; въ „Repertorium“, XVI, стр. 101. Берлинъ и Штуттгартъ, 1893.
— Sept études de A. J. Wauters; тамъ же, XVII, стр. 282. Берлинъ, 1894.
— Der Meister von Flémalle; въ „Jahrbuch Pr. K.-S.“ XIX, стр. 8. Берлинъ, 1898.

Ulmann, H.: Sandro Boticelli. Мюнхенъ, 1894.
— Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom; Rafaellino del Garbo; въ „Repertorium“, XVIII стр. 38, 90. Берлинъ и Штуттгартъ, 1894.
— Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli; Piero di Cosimo; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“, XV, стр. 270; XVII, стр. 42, 120. Берлинъ, 1894. 1896.

Unger, F. W.: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, I, въ „Quellenschriften“ Eitelberger'a, XII. Вѣна, 1878.
— Die vier Kolossalsäulen in Konstantinopel; въ „Repertorium“, II, стр. 109. Штуттгартъ и Вѣна, 1879.

Vasari, Giorgio: Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori ed architetti (Флоренція, 1550). Изд. Gaet. Milanesi Тт. I—IX. Флоренція, 1878—85.

Venturi, A.: La R. Galleria Estense in Modena. Модена, 1882.
— I primordi der rinascimento artistico a Ferrara; Estratto della Rivista Storica Italiana, V, I, стр. 1. Туринъ, 1884.

Venturi, A.: Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst; Cosme Tura, Gentile da Fabriano u. Vittore Pisano; въ „Jahrb Pr. K. S“., VIII, стр. 6; IX, стр. 3; XVI, стр. 65. Берлинъ, 1887, 1888, 1895.
— Gian Cristoforo Romano; въ „Archivio storico dell'Arte“, I. стр. 50. Римъ, 1888.
— Sperandio da Mantova; тамъ же, I, стр. 385; II, стр. 229, Римъ, 1888 и 1889.
— Ercole Grandi. — Lorenzo Costa. — Ercole de'Roberti. — La pittura bolognese nel secolo XV. — La pittura Modenese nel XV; тамъ же, I, стр. 193, 241; II, стр. 339; III, стр. 281, 379. Римъ, 1888, 1889, 1890.
— La scultura Emiliana nel rinascimento; тамъ же, III, стр. 1. Римъ, 1890.
— Francesco di Simone; тамъ же, V, стр. 371. Римъ, 1892.
— G. Vasari, Le Vite. I. (Gentile da Fabriano e il Pisanello). Флоренція, 1896.
— Miniature d'Antonio da Monza. — Il maestro di Correggio. — Bartolommeo Veneto. — La pittura Parmeggiana nel secolo XV, — Beato Angelico e Benozzo Gozzoli; въ „L'Arte“, I, стр. 154; II; стр. 432; III, стр. 374; IV, стр. 1. Римъ, 1898, 1899, 1900. 1901.
— Storia dell'arte Italiana. I, II, III. Миланъ, 1901, 1902, 1904 (продолжается).
— Le principie del Caradosso a Roma; въ „L'Arte“, VI, стр. 1. Римъ, 1903.

Verneilh, F. de: L'art byzantin en France. Парижъ, 1851.

Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI-e au XVI-e siècle. 2. изд. 10 тт. Парижъ, 1875.
— L'Art russe. Парижъ, 1877.

Vischer, R.: Neues ueber B. Strigel; въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ VI, стр. 38, 81. Берлинъ, 1885
— Ueber Peter Vischer d. Ä.; тамъ же, X, стр. 166. Берлинъ, 1889.
— Studien zur Kunstgeschichte. Штуттгартъ, 1896.

Vitry, P.: Michel Colombe. Парижъ, 1901.

Vöge, W.: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends; Дополн. вып. VII, zur Westdeutschen Zeitschrift. Триръ, 1891.
— Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Страссбургъ, 1894.
— Ein Verwandter des Codex Egberti; Zu Brauns Trierer Malerschule; въ „Repertorium“ XIX, стр. 105, 125. Берлинъ и Штуттгартъ, 1896.
— Ein deutscher Schnitzer des zehnten

Jahrhunderts; въ „Jahrb. Pr. K-S.“ XX, стр. 117. Берлинъ, 1899.

Vöge, W.: Ueber die Bamberger Domskulpturen; въ „Repertorium“ XXII, стр. 94; XXIV, стр. 195, 255. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899 и 1901.

— Die Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum. Берлинъ, 1900.

— Der provenzalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus; въ „Repertorium“, XXV, стр. 409. Берлинъ, 1902.

Vogelsang, W.: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Страссбургъ, 1899.

Vogüé, M. de.: Les églises de la Terre-Sainte. Парижъ, 1860.

— La Syrie Centrale; Architecture civile et religieuse. Парижъ, 1865—1877.

Voll, K.: Die Werke des Jan van Eyck. Страссбургъ, 1900; см. также „Repertorium“, XXIII, стр. 92. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900, и „Gazette de Beaux Arts“ 1900, I, стр. 215. Парижъ, 1901.

— Justus von Gent; въ „Repertorium“, XXIV, стр. 54. Берлинъ и Штуттг., 1901.

Vopel, H.: Die altchristlichen Goldgläser. Фрейбургъ, (въ Брейсгау), 1899.

Vorländer, см. *Borrmann*,

Voss, G.: Ueber mittelalterliche Wandmalereien in der Mark Brandenburg (Wandgemälde zu Dahlem); въ „Jahrb. Pr. K.-S.“ XV, стр. 261. Берлинъ. 1894.

Vries, Skato de.: Das Breviarium Grimani (большое изданіе), I. Лейденъ и Лейпцигъ, 1904.

Waagen, G. F.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris, I и II. Берлинъ, 1837 и 1839.

— Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Лейпцигъ, 1843.

— Treasures of Art in Great Britain. I—III. Лондонъ, 1854.

— Ueber in Spanien vorhandene Gemälde въ „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“ Zahn'a I, стр. 33, 89, 322; II, стр. 1. Лейпцигъ, 1868, 1869.

— Handbook of Painting (German, flemish, dutch schools); revised by I. A. Crowe. Лондонъ, 1874.

Waal, A. de.: Die Taufe Christi auf vorkonstantinischen Gemälden der Katakomben; въ „Römische Quartalschrift“, X, стр. 335. Римъ, 1896.

Walchegger, J.: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Бриксенъ, 1895.

Walpole, H.: Anecdotes of Painting. Лондонъ, 1788: новое изданіе, 1872.

Waltz, A.: Bibliographie von Martin Schongauer, Mathias Grünewald u. s. w. Кольмаръ, 1903.

Wanckel, Otto: Die Sammlung des Kgl. Sächsisch. Altertumsvereins. Дрезденъ, 1898—1900.

Warburg, A.: Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Гамбургъ и Лейпцигъ, 1893.

— Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I. Лейпцигъ, 1901.

— Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance; въ „Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen“ XXIII, стр. 247. Берлинъ, 1902.

Warner, G. F.: Illuminated Manuscripts in the British Museum. Reproduced in gold and colours. Лондонъ, 1903.

Wauters, A. J.: La peinture flamande. Парижъ, 1883.

— Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Брюссель, 1893.

Weale, J.: Gerard David. Лондонъ, 1895.

— Hubert van Eyck, въ „Gazette des Beaux Arts“, 1901, I, стр. 474, Парижъ, 1901 и въ „Ztschr. f. b. K.“, N. F. XI, стр. 251. Лейпцигъ, 1900.

— Hans Memling. Лондонъ, 1901.

— The Death of John van Eyck; въ „Burlington Magazine“, IV, стр. 255. Лондонъ, 1904.

Weber, A.: Dill Riemenschneider. 2 изд. Вюрцбургъ и Вѣна, 1888.

Weber, L.: S. Petronio in Bologna. Лейпцигъ, 1904.

Weber, P.: Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Штуттгартъ, 1894.

— Die Wandgemälde zu Burgfelden. Дармштадтъ, 1896.

— Die Iweinbilder, aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhof zu Schmalkalden; въ „Ztschr. f. b. K.“ XII, стр. 73, 113. Лейпцигъ и Берлинъ, 1901.

Weber, S.: Die Entwickelung des Putto in der Plastik. Гейдельбергъ, 1898.

— Fiorenzo di Lorenzo. Страссбургъ, 1994.

Weerth, E. aus'm: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Лейпцигъ, 1857.

— Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Лейпцигъ, 1880.

Weese, A.: Die Bamberger Domskulpturen. Страссбургъ, 1897.

— Zu den Bamberger Domsculpturen; въ „Repertorium“, XXII, стр. 221. Берлинъ и Штуттгартъ, 1899.

Weisbach, W.: Die Baseler Buchillustration

des XV. Jahrhunderts. Страссбургъ, 1896.

Weisbach, W.: Einiges ueber Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger; въ „Zeitschr. f. b. K.", N. F. IX, стр. 234. Лейпцигъ, 1898.

— Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Берлинъ, 1901.

— Der Meister des „Currandschen Triptichons; въ „Jahrb. Pr. K.-S. XXII, стр. 35. Берлинъ, 1901.

Weis-Liebersdorf, J. E.: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. Мюнхенъ, 1901.

Weizsäcker, H.: Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab; въ „Jahrb. Pr. K.-S.", XII, стр. 50. Берлинъ, 1891.

— Veit Stoss als Maler; тамъ же, XVIII, стр. 61. Берлинъ, 1897.

— Peter Vischer, Vater und Sohn; въ „Repertorium", XXIV, стр. 299. Берлинъ и Штуттгартъ, 1901.

Westlake, N. H. J.: History of design in painted glass. Тт. I—IV. Лондонъ, 1881—94.

Westwood, J. O.: Palaeographia Sacra Pictoria. Лондонъ, 1843—1845.

— Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. Лондонъ, 1868.

— Adescriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. Лондонъ, 1876.

Wickhoff F.: Der Saal des grossen Rates zu Venedig in seinem alten Schmucke; въ „Repertorium", VI, стр. 1. Берлинъ и Штуттгартъ, 1883.

— Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom; въ „Zeitschr. f. b. K.", XXIV, стр. 301. Лейпцигъ, 1889.

— Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Félix zu Nola; въ „Römischen Quartalschrift" III, стр. 158. Римъ, 1889.

— Ueber die Zeit des Guido von Siena; въ „Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung", X, стр. 244. Вѣна, 1889.

— Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche; въ „Zeitschrift f. b. K." I, стр. 109. Лейпцигъ, 1890.

— Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek; въ „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen", XIV, стр. 196. Вѣна, 1893.

— Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna; въ „Repertorium", XVII, стр. 10. Берлинъ и Штуттгартъ, 1894.

Wickhoff, F.: и **Härtell, W. v.:** Die Wiener Genesis. Вѣна, 1895.

Widmann, A. см. *Geymüller.*

Wiegand, J.: Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina zu Rom. Триръ. 1900.

Wieland, F.: Ein Ausflug ins altchristliche Afrika. Штуттгартъ и Вѣна, 1900.

Williamson, G. C.: Francesco Francia. Лондонъ, 1901.

Wilpert, J.: Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1891.

— Ein Zyklus christologischer Gemälde aus den Katakomben der hl. Petrus und Marcellinus. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1891.

— Fractio panis. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1895.

— Die Malereien der Katakomben Roms. Text- und Tafelband. Фрейбургъ (въ Брейсгау), 1903.

Wingenrot, M.: Beiträge zur Fiesoleforschung; въ „Repertorium", XXI, стр. 335, 437. Берлинъ и Штуттгартъ, 1898.

Winter, L.: Die Burg Dankwarderode in Braunschweig. Брауншвейгъ, 1883.

Witting, F.: Piero degli Franceschi. Страссбургъ, 1898.

— Die Anfänge christlicher Architectur. Страссбургъ, 1902.

— Westfranzösische Kuppelkirchen. Страссбургъ, 1904.

Wocel, J. E.: Die Wandgemälde der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus. Вѣна, 1860.

Wolff, J. A.: Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar. Калькаръ, 1880.

Wölffin, H.: Die klassische Kunst. Мюнхенъ, 1899.

Woltmann, A.: Geschichte der Kunst im Elsass. Лейпцигъ, 1876.

Woltmann, A. и **Woermann, K.:** Geschichte der Malerei. T. I—III. Лейпцигъ, 1879—87.

Wood, J. T.: Discoveries at Ephesus. Лондонъ, 1877.

Wood-Brown, J.: Cimabue and Diuccio at Santa Maria Novella; въ „Repertorium", XXIV, стр. 127. Берлинъ и Штуттгартъ, 1901.

Woermann, K.: Masaccio. — Filippo Lippi. — Boticelli. — Filippino Lippi. — Ghirlandajo; въ журн. Dohm'a „Kunst und Künstler", II, стр. 1. Лейпцигъ, 1878.

— Masaccio und Masolino; въ „Grenzboten" 1880, стр. 324. Лейпцигъ, 1880.

— Kunst- uud Naturskizzen aus Nord- und Süd-Europa. Дюссельдорфъ, 1880.

— Hundert Jahre italienischer Bildnisma-

http://lib.pushkinskijdom.ru

lerei; въ „Deutsche Rundschau", VII, стр. 32. Берлинъ, 1891.
Woermann, K.: Handzeichnungen des Dresdner Kupferstichkabinets. Мюнхенъ, 1896—98.
— см. *Woltmann*.
Wulff, O.: Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche nach Konstantinos Rhodios; въ „Byzantinischen Zeitschrift" VII, стр. 316. Лейпцигъ, 1898.
— Alte Kunstdenkmäler von Kiew; въ „Repertorium", XXIII, стр. 225. Берлинъ и Штуттгартъ, 1900.
— Die Architektur und die Mosaiken der Koimesiskirche zu Nicäa. Отдѣльный оттискъ изъ „Византійскаго Временника". Спб., 1900.
— Die Koismesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Страссбургъ, 1903.
— Ueber Hiazintows Niccolo Pisano; въ „Repertorium", XXVI, стр. 428. Берлинъ и Штуттгартъ, 1903.
— Zur Stilbildung der Trecentomalerei; тамъ же, XXVII, стр. 59, 221, 308. Берлинъ, 1904.
Wurzbach, A. v.: Martin Schongauer. Вѣна, 1880.
— Quellen der Biographie Antonellos da Messina; въ „Kunstchronik", N. F. VIII, стр. 289. Лейпцигъ, 1897.
Wurzbach, A. v.: Niederländisches Künstler-Lexikon. Лейпцигъ и Вѣна, 1904.
Wustmann, G.: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Лейпцигъ, 1879.
Yriarte, Ch.: Mantegna. Парижъ, 1901.
Zahn, A. v.: Masolino und Masaccio; въ „Jahrbücher" Zahn'a, II, стр. 155. Лейпцигъ, 1869.
Zanetti: Della pittura veneziana. Венеція, 1771.
Zestermann, A. Chr. M.: Die antiken und christlichen Basiliken. Лейпцигъ, 1847.
Zimmermann, E.: Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Лейпцигъ, 1893.
Zimmermann, M. G.: Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends; въ „Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Köln", 1894. Нюрнбергъ, 1895.
— Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Билефельдъ и Лейпцигъ, 1897.
— Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Лейпцигъ, 1897.
— Giotto, I. Лейпцигъ, 1899.
Zuydwyk, см. *Heermann*.

http://luckievka/

Алфавитный указатель именъ и предметовъ.

Ааргусскій соборъ въ Ютландіи 710.
Аахенъ, см. Ахенъ.
Аббевильская церковь св. Вольфрама 582.
Аббіатегросская церковь Богоматери 796.
Аванци, Якопо дельи 512, 513.
Аванцо (Avantus) изъ Падуи 513.
Августинцевъ монастырь въ Никозіи 857.
д'Авена, Жака, и его жены памятникъ 544.
Аверлино, Антоніо, флорентіецъ (по прозванію Филарете) 791; см. Филарете.
Авила: церковь санъ-Висенте 254; циркульно-арочный порталъ въ этой церкви 256.
Авиньонская городская библіотека XIV стол. 386.
— миніатюрная живопись 385.
Авиньонскій дворецъ папъ 382; стѣнныя росписи въ немъ Симоне Мартине изъ Сіены и его послѣдователей 385.
— соборъ 214.
Авиньонскія рукописи XV стол. 385. 386.
Авиньонъ 385. 550. 839.
Авраамъ, патріархъ, изображенія его въ скульптурѣ и живописи 12. 17. 60.
Авреліи св. церковь въ Гирсау 326.
Австрія 324. 325. 433. 657. 658. 678.
Авуена св. церковь въ Руанѣ 364.
„Агіа Ѳеотокосъ“ 85.
Агніи св. катакомба 7.
— — церковь въ Римѣ 25. 26. 39; ея базилика 25.
Агостино - дель - Крочефиссо 184.
Ада, аббатиса 134.
Адельсгеймъ, Кристофъ 628.
„Ады рукописи“, группа каролингскихъ иллюстрированныхъ рукописей 133. 134. 135. 140.
Адлеръ 343.
Адріановой виллы мозаика 1.
Азисъ-Артанъ, Франциско де 610.
Айналовъ 165.
Айстульфъ, лангобардъ 40.
Айа-Напа 857.
— Софія, см. Ая Софія и Софійскій соборъ.
Аквила, Андреа 846.
Аквилины св. капелла въ Неаполѣ 58.
Аквинатъ, Ѳома 352. 429. 497; см. Ѳома Аквинскій.
Аквитанія 214. 215. 225.
Акенъ, Іеронимусъ ванъ 575.
Акко, церк. Сенъ - Жанъ д'Аркъ 532.
Акропольскій музей въ Аѳинахъ 17.
Аларихъ 40.
Александрійская церковь Марка св. 27.
Александрійскія катакомбы 7.
— христіанскія могильныя фрески 50.
Александрія 20. 63. 70. 71.
Алексій святой, сцены изъ его житія 106.
Алеманъ, Хуанъ Фернандецъ де 609.
Алжиръ (Орлеансвилльская базилика 325 года) 28.
Алланъ-Маркwandъ 741.
Аллегрето Нуци изъ Фабріано 780.
— Умбрійскій и флорентійскій 500.
д'Алламанья, Юстусъ 633.
Алтарь Деокара св. 661.
— Іоанна св. 664.
Алунно 780.
д'Альба, Макрино 825.
Альберти, Леонъ Баттиста 714. 722. 723. 725. 728. 751 795. 841. 842. 843.
Альбертъ Великій 352.
Альби: готическія жилыя зданія 382; соборъ и дворцы 382.
Альбрехтсбургъ 701.
Альбрехтъ Майнцскій 672.
— Саксонскій 701.
— Смѣлый 670.
Альгамбра Мавританская 367.
Альденкирхенъ, Іосифъ 291.
Альденгофенъ 421. 642.
Альдибранди, Джироламо 849.
Алькобасская церковь цистерціанскаго аббатства 255.
Алькуинъ, совѣтникъ Карла Великаго 107. 116.
Альмадино 741.
Альпы 41.
Альпэ, Г., лиможскій мастеръ 233.
Альсфельдская ратуша 700.
Альсфельдскій соборъ 413.
Альтдорфская церковь 309.
Альтенбергская церковь цистерціанцевъ 413.
Альтенбергскія хоровыя скамьи 419.
Альтенбургъ, принцесса Морицъ 643.
Альтенкампская церковь близъ Кельна 277.
Альтикіеро да-Цевіо 512. 513.
Альфонсъ Мудрый 400.
Альфредъ 114.
„Аль-фреско“ 9.
Альхубарротская битва, памятникъ 398.
Амадео, Джованни Антоніо 792.

http://rel.kiev.ua/

Амальфи, двери собора 164.
Аманъ-Дюранъ 635.
д'Амбуазъ, Жакъ 583.
Амбьерльская церковь XV столѣтія, рѣзной алтарь въ ней 586.
Амвросіанская библіотека въ Римѣ 91.
Амвросія св. базилика 45.
— — церковь 69.
Амиръ, Карлъ фонъ 457.
Амманатини, Мането 859.
Амстердамская королевская академія наукъ 458.
— старая церковь 451.
„Амуръ и Психея“ на саркоф. послѣ-константиновскаго времени 73.
Амьенская пластика XV ст. 370.
— скульптура 368.
— школа 599.
Амьенскіе готическіе дома 366.
Амьенскій соборъ 362. 370.
Амьенъ 366. 600.
Амѳемій изъ Траллъ 37.
Анба-Шенуди („Бѣлый монастырь“) 28.
Ангела святая 41.
Ангеллъ, епископъ 59.
Ангерранъ Шаронтонъ изъ Лаона 598.
Англійское искусство: ранняго средневѣковья (650—1050 гг.) 107; въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050 — 1250 гг.); архитектура 258, скульптура и живопись 264; искусство въ эпоху поздняго средневѣковья (1250—1400); архитектура 401, скульптура 403, живопись 405; искусство въ XV стол.: зодчество 613, скульптура 616, живопись 617.
Англо-саксскіе кресты 109.
Ангулемскій соборъ, скульптуры его 225.
Андалузія 609. 612.
Андергемская церковь 546.
Андернахская приходская церковь 304; тимпаны этой церкви 314.
Анджелико, фра 768.
Анджело, Донато (Браманте) 795; см. Браманте.
— Никколо ди 184.
Андлаузскій соборъ, притворъ его 309.
Андре, Эд. 372.
Андре Боневе изъ Геннегау 371.
Андреа делла Роббіа, см. Роббіа, Андреа делла
Андреа Фіеронтино, см. Фіеронтино, Андреа.
Андрей Опалинскій въ Познани 668.
Андроникъ, визант. художн. 526.
Анжерскіе готическіе дома 366.
Анжеръ 234. 250. 366.
Анжу 239.
Ани („Армянская Помпея“), городъ: Патріарш. церковь 96; развалины 96: Сурбъ-Григоръ (церк.) 168.
Аницій Пробъ 76.
Анкирская церковь Климента святого 32.
Анляръ 581. 856. 858.
Аннабергскій соборъ 698
„Анналы“ Дидрона 95.
Аннекенъ-де-Эгасъ 604.
Анно, архіеписк. 306.
Анны бретонской молитвенникъ 600.
— Овернской гробница 586.
Ансельмъ, мастеръ 206.
Антверпенскій говоръ нѣмецкаго языка 541.
— музей: „Варвара святая“ Яна ванъ дерь Эйка 559; „диптихъ въ Миленѣ“ Жана Фукэ 597; Мадонна у фонтана 560; мужскіе портреты Мемлинга 572; . перила органа изъ Нахсры (Картина) 572.
— соборъ 541.
Антверпенъ 572. 831.
Антелами, Бенедетто 207.
Антимъ-Сенъ-Поль 236.
Антиной 1.
Антіохійская восьмиугольная церковь 27.
Антіохія 20. 61.
д'Антоніо, Антонелло 831.
Аньелло изъ Пизы, фра Гульельмо дель 471. 474.
Аньоло-Гадди 462.
Аостскій соборъ 76.
Апеллеса вѣкъ 860.
Апенгетеръ, Гансъ 454.
Апеннины 725.
Аполлинарія Новаго базилика 59.
— — церковь въ Равеннѣ 62.
— святого церковь въ Классисѣ 43.
„Апоѳеоза Давида“, миніатюра древне-христ. 91.
Арабы 82.
Арагонія 252. 256. 396.
Арагонская династія въ Неаполѣ 755.
Ардэ, чаша 111.
Аретино, Спинелло 489. 496.
Ареццо, городъ: алтарный образъ (Богомат. со святынями) Лоренцетти въ приходск. церкви 495; живопись по стеклу 753; картинная галлерея 198; соборъ Санъ-Франческо съ фресками Аретино, Спинелло 489; церковь Франциска святого 198.
Ареццо, Маргаритоне 198. 199.
— Никколо 716. 728. 731. 790.
Арингіери, Альберто 789.
Аріанскій Баптистерій 43.
Аркадія 73.
Арліанская приходская церковь близъ Лукки 100.
Арльская скульптура 223.
— церковь свят. Трофима 218.
Арльскій музей 224.
Арменія 32. 97.
Армянское и грузинское искусство: ранняго средневѣковья (съ IX по XI ст.) 95; зрѣлаго средневѣковья (съ полов. XI стол. до полов. XIII стол.) 168.
Арнольдъ, мастеръ 627.
— изъ Вестфаліи, архитекторъ 701.
Арнольфини, Джованни 559.
Арнольфо ди Камбіо 463. 515. см. также Камбіо, Арнольфо ди.
Арнсбургъ 308.
Аррасская ратуша 582.
Аррасъ, гор. 552.
Аррасъ, Жанъ 371.
— Маттіасъ 434.
д'Артуа, Маргарита 371.
— Матильда 376.
Артъ-ванъ-Маастрихъ 548.
Архангельскій соборъ 528.
Архитектура 3. 21. 233 и сл., 252 и сл., 258 и сл., 267 и сл., 324 и сл., 381 и сл., 389 и сл., 396 и сл., 401 и сл., 407 и сл., 423 и сл., 460 и сл., 502 и сл., 514 и сл., 697 и сл., 710. 713 и сл., 789 и сл.
— Бранденбургской марки 343.
— внѣшняя 23.
— Германіи и Австріи 324 и сл.
— готическая въ Рейнской области 407.
— и мозаика церквей, см. Церкви, архитектура ихъ и мозаика.

Архитектура Испаніи и Португаліи 252 и сл.
— Косматовъ 515.
— Португаліи 606.
— Римская и нижне-итальянская 514 и сл.
— Саксонская и Вестфальская 267 и сл.
— сѣверн. Франціи 233. 355.
Асизскій, Францискъ 187, см. также Францискъ Ассизскій.
Асколи, Кривелли, его Мадонна на тронѣ 832.
Аспертини, Амико 822.
Ассизи, городъ: Дисотто, работы подъ его руководствомъ 486; живопись на стеклѣ въ церкви св. Франциска 501; нижняя и верхняя церкви: работы Чимабуэ, украшенія 481; Ломбардо–Романская церковь 187; Лоренцетти, фрески 494; Санта Марка дельи Анджели, церковь съ распятіемъ работы Джунты Пизанскаго 198; фасадъ романскаго собора съ изображеніемъ животныхъ 184; фрески Симонѳ изъ жизни св. Мартина въ нижн. церкви 494; фрески Джото изъ жизни св. Франциска 383. 384. 385; церковь Клары св. 188; церковь Франциска св. 362.
д'Ассизи, Тиберіо 788.
Атрани, бронзовыя двери собора 164.
Аттаванте дельи Аттаванти 755. 756. 859.
Аугсбургъ: вліяніе его на другіе нѣмецкіе города 686; двери собора, бронзовыя доски на нихъ съ украшеніями 330; живопись на стеклѣ 338; иллюстраціонная дѣятельность, описанная Бердтомъ 678; картины на библейскія темы на сводахъ хора собора 677; порталъ собора, рельефы его 439; соборъ 120. 121. 324; хоры собора 324; центръ нѣмецкой живописи XV стол. 685.
Аудоенъ святой 47
Аусзее 337.
Аусмъ-Вэртъ 155. 421.
Африка сѣверная 20.
Ахенъ, городъ 133. 310; „Ады группа“, (каролингскія рукописи 133; бронзовыя рѣшетки и бронзов. двери 125; готическіе дома средины XIII стол. 414; дворцовыя постройки Карла Вел. 126; евангеліе въ ризницѣ собора (изготовл. Ліутардомъ) 144; зодчество — художеств. замыселъ 124; мозаика собора и украшенія — оригинальн. творчество 124; мощехранительница („Ковчегъ Богородицы“) въ соборѣ 317; ратуша XV стол., остатки ея 414; романскіе жилые дома съ циркульноарочн. окнами 310; соборъ, его стиль 124.
Ахиллъ 95.
Ашафенбургъ 638.
Ашбернгемскій Пентатевхъ 65.
Ая-Софія 32. 36. см. также Софійскій соборъ.
Аѳинская школа 491.
Аѳины: національный музей, статуэтки Добраго Пастыря 68, Панагіо-Горпико, церковь 86; церковь монастыря Дафни 85; церковь Никодима 85.
Аѳонъ (Аѳонская гора): византійск. искусство XV и XVI стол. 852; главныя зданія монастырей 86; Ксиропотаму монастырь, потиръ съ рельефами литургическаго содержанія 95: монастыри, основанія ихъ 86; монахи художники 526; фрески церквей XVI стол. 852; церковь Ватопедская 161: Церк. монастыря Діонистіата XVI стол. 852; церковь Протатонъ въ Каріэсѣ 161; циклъ фресокъ XVI стол. 526.

Баварія 446. 656 и сл., 678. 686.
Бадиле, Джованни 814.
Базанти, Марко 838.
Базель: книжная иллюстрація послѣ изобрѣтенія книгопечатанія 633: Конрадъ Вицъ изъ Роттвейля 631; руководящая роль города въ художеств. жизни нѣмцевъ до XIV стол. 633; соборъ, сооруженный 1185 г. (его архитектура и украшенія) 309. 310.
Базиликата 98.
Базилики: Амвросія святого 45;
— Бинбирклиссе 31;
— Гайдрская 28;
Базилики: Галлы Плацидіи 42;
— Іоанна Крестит въ Баньосъ-де Серрато 47;
— Калбъ-Лузе 29;
— Касръ-ибнъ-Варданъ 31;
— Коджа-Калесси 31;
— Константинопольскія 26;
— орлеансвилльская 28;
— пятинефныя 24;
— римскія 39;
— Рувехо 29;
— Северіанская 41;
— Тебесскія 28;
— Феликса св. въ Нолѣ 53;
— христіанскія 22. 23;
— Ѳессалоникскія 32.
Байе 68. 83. 85. 250.
Байерсдорферъ 630. 687.
Байлэндская церковь 261.
Бакеръ, см. Бекеръ. Питеръ де.
Бальбека и Пальмиры орнаментные мотивы 27.
Бальдини, Баччіо 757. 772.
Бальдовинетти, Алессо 752. 769. 774. 775.
Бальдуччо, Джованни 508. 509.
Бамбергъ: алтарь верхней церкви („поклоненіе новорожденному Спасителю“) 663; базилика собора 328; гирсаускій ахитектурный стиль 327; городская библіотека, псалтирь 341: „книга правилъ изъ нижняго монастыря“ въ городской библіотекѣ 145; монументальная пластика 334.; скульптура собора 334. 335; соборъ 120. 328. 340; стиль собора 120; строит. мастерская соб ра 334; хоры и крипты собора 120; церковь Михаила святого 327; школы XIII стол. и позднѣйшія 135. 136; южнонѣмецк. пластика: скульптуры поздн. эпохи въ соборѣ 434.
Банко, Антоніо 716. 728.
— Масо ди (Джіоттино) 488.
— Нанни 716. 728.
Баньосъ де Серрато 47.
Баптистеріи 23.
Баптистерій Аріанскій 43.
Барбари, Якопо 837.
Барбаросса, Фридрихъ, его замки 311.
Барбе, Жеганъ, изъ Ліона, художн. 589.
Барберини коллекціи въ Римѣ 77.
Барбо, кард. 840.
Барди, капелла 487.
Бари, соборъ 174.

Баризанъ изъ Трапи 175.
Барлетта, городъ 68.
Барнели 85.
Барсе, Якобъ де 390. 395.
Барселона: готическая южнофранцузская архитектура собора 398; Casa de la Deputacion, дворъ 606; картины испанскихъ художниковъ до середины XV столѣтія въ клуатрѣ собора 611; Санта Марія дель-Пи 398; Санъ-Кугатъ дель-Валье, монастырь 256; церковь, покрытая коробовыми сводами 253
Бартоло, Джованни ди 739.
Бартоломе, мастеръ 399.
Бартоломео 798.
— Микелоццо ди 719. 720.
— Нероччіо ди 779.
Бартонъ, графъ 108.
Барчъ 680.
Бассано, Пинакотека 390.
Бассъ, Юлій 74.
Бастаръ, де, графъ 95. 111. 136. 570.
Бастіани, Ладзаро 838.
Батайль, Николай 380.
Баталья, монастырская церковь 398
Баухъ 665.
Бахъ 433. 635. 684
Баччоки, капелла въ церкви св. Петронія 820.
Баязетъ II 858.
Беатриса Швабская, ея памятникъ 399.
Беатриче, жена Матвѣя Корвина 859
Беатъ Пресвитеръ, „комментарій къ откровенію ап. Іоанна“ 258.
Беблингеръ, Матвѣй 621. 649
Беблингеры 649.
Бевилаква, Амброджо 825.
Белфордъ, герц. 577.
Бейерле 318
Бейрлинсъ, Гансъ 653.
Бейсель 546. 627.
Бекеръ, Питеръ де 545
Бекеттъ, Фридрихъ 711.
Беклинъ 772.
Белемъ, монаст. XVI в. 608.
Беллано, Бартоломмео 805.
Беллини Джентиле 833.
— Джованни 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836.
— Жакопо 832.
Белльтозъ, Анри 394. 395.
Бельвія 5 8.
Бельтрами 714. 726. 791. 795. 812. 825.
Бембо, Франческо 824.
Бенвардъ 271.
Бенедиктбейернскій сборникъ пѣсенъ 446.
Бенедиктъ Нурсійскій 40.
Бенедикціоналъ 114.
Беноццо 769.
Бенуа, Камиллъ 592. 600.
Бергау 667.
Бергамо: Буонъ, Бартоломмео 799; Джованни-да-Кампаніоне, его рельефы крещальни съ изображеніями изъ жизни Спасителя 509; „Кампіонези“ произведенія 509. 510; Коллеони усыпальница Амадео, Дж. А. 794; Моро Кондуччи, по прозванію Моретто 799.
Бергенъ, церковь 345.
Бергеръ, Эрнстъ 752.
Бергманнъ, Іоаннъ 633.
Бергоньоне 825.
Бергъ, Клаусъ 712.
Беренсонъ 521. 753. 762. 768. 777. 836.
Берингардъ, священникъ 139.
Берингъ, Александръ 578.
Берлинъ: алтарный образъ церкви Богоматери въ Зестѣ, хранящійся въ музеѣ 227; Бергоне, его произведенія въ коллекціяхъ 826; библіотека (Берлинская Королевская) 137. 145. 340. 375; Боттичелли, его „Севастьянъ святой“ въ галлереѣ 769; Боттичини, Джованни ди Доменико 778; Вейденъ, Рогиръ ванъ деръ, его „Христосъ на крестѣ“ въ музеѣ 565; Венеціано, Доменико, доска его „святой Беседы“ въ Уффиціяхъ 766; Вергнеръ изъ Тегернзее, его рукопись въ библіотекѣ 340; Верроккіо, Андреа, его рельефъ „Положеніе Христа во гробъ“ въ музеѣ 748; Гадди, Таддео, его створчатый алтарь въ музеѣ 483; галлерея картинъ и художественныхъ произведеній 561. 567. 572. 7.9; диптихъ музея XIV стол. съ изображеніемъ „Богоматери съ Младенцемъ“ и „Распятія“ 425; Диркъ-Боутсъ, его створки: „Пророкъ Илія въ пустынѣ“ и „Праздникъ Пасхи“, хранящіяся въ музеѣ 569; Донателло, бронзовый ангельчикъ, играющій на инструментѣ, находящійся въ музеѣ 735; „Жертвоприношеніе Исаака“, рельефъ въ музеѣ 77; зестскій образъ въ музеѣ 293; „Золотой Кодексъ“ (Codex aures) въ библіотекѣ 1.7; Конти, Бернардино, его портретъ кардинала въ музеѣ 828; Кристусъ изъ Барле, Петръ, его картины въ галлереѣ 561; Лекціонарій (католическ. богослужебная книга) съ евангел. изображеніями 145; „Liet von der Maget“ (рукопись) Вергнера изъ Тегернзее въ королевской библіотекѣ 340; Липманнъ, ея собраніе: „поклоненіе волхвовъ“ 385; листы ранняго латинскаго перевода библіи (рукопись Италы) 61; Лука делла Роббіа, бюстъ мальчика въ музеѣ 742; мадонна Алегретто Нуци въ музеѣ 500; мадонна Беллини въ музеѣ 836; Мазаччіо, фрагменты его пизанскаго алтаря въ музеѣ 763; Марміонъ, Симонъ, доски его „Украшенія изъ Омера“ въ музеѣ 599; Мемлингъ: его мадонна въ музеѣ 571, его мужск. портреты въ галлереѣ 572; Мессина, Антонелло, его произвед. въ музеѣ 831; Миддльбургскій „Алтарь Христа“ 562; мощехранительница оттоновскаго времени, отдѣльныя пластинки ея въ музеѣ 154; музеи 49. 61. 66. 71 77. 150. 154. 293. 324. 419. 438. 488. 565. 567. 569. 571. 599. 639. 681. 704; Мульчеръ, Гансъ, его створки съ картинами изъ жизни Спасителя и Богородицы 681; Мшатты дворецъ въ Моабѣ, плоскій орнаментъ его въ музеѣ 49; Нуци, Алегретто, его мадонна въ музеѣ 500; орнаментъ по вопросидскаго фасада въ музеѣ 49; Оуватеръ, Альбертъ, его „Воскрешеніе Лазаря“ въ музеѣ 567; Пиксида (относ. къ IV столѣтію) въ музеѣ 77; пластинка (изъ Стабо) съ изображеніемъ ангеловъ въ Гогенцоллернск. музеѣ 320; „поклоненіе волхвовъ“ изъ собранія г-жи Липманнъ 385; рельефъ, изображающій изгнаніе варваровъ съ христіанскаго праздника 71; „сивиллы“ Николая и Джованни Пизано, хранящ. въ музеѣ

475; сирійско-египетская коробка изъ слоновой кости съ рельефами, изображающими жизнь Спасителя, хранящаяся въ музеѣ 77; скамьи изъ Альтенберга въ художественно-промышленномъ музеѣ 419; складни карт. „Страстей Господнихъ" въ музеѣ 639; соборъ, нижняя плита надгробнаго памятника Іоанна Цицерона и Іохима I-го 672, „Спаситель среди апостоловъ", рельефъ въ музеѣ 77; статуи пророковъ, части ихъ въ музеѣ 438; сѣверно-нѣмецкіе рѣзные алтари 704; таблетка съ изображеніемъ Распятія 150; Тконскія ткани („Даніилъ во рву львиномъ", „Христосъ и апостолъ Петръ"), хранящіяся въ музеѣ 66; Тура, его изображеніе Божіей Матери съ младенцемъ въ музеѣ 819; университетъ, христіанско-археологическое собраніе 91; Франческо-Мунари, его мадонна въ музеѣ 823; Фукэ, Жанъ, изображеніе Этьена Шевалье со свят. Стефаномъ 597; Фьезоле, Мино, бюстъ Никколо Строцци въ музеѣ 745; христіанско-археологическое собраніе въ университетѣ 91; Цейтбломъ, Барголомео, картины съ изображеніемъ ангеловъ на цоколѣ алтаря 685.

Бермудезъ 609. 611.

Бернардино, Джироламо 839.

Бернардино ди Бетти Біаджи 788.

Бернардъ Клервоскій 221.

Бернвардъ, епископъ гильдеслеймскій 116. 120. 147. 154. 156. 453.

Бернихъ 516. 841. 842. 843.

Бернскій музей 561.

— соборъ 621.

Бертини, Джованни 518.

— Доменико 745.

— Пачо 518.

Бержихъ, Этторе 723.

Берто 470. 516. 520. 843.

Бертольдо 739. 740.

Бертольдъ, мастеръ 692.

Бетти-Біаджи, Бернардино ди 788.

Бецольдъ, Г. ф. 27. 116. 237.

Бибергъ, монастырская церковь 331.

„Библія бѣдныхъ" (Biblia pauperum) 579.

— Ватикана, урбинская 756.

— Велислава, конца XIII стол. 445.

— Венцеслава, XIV стол. 445.

— Гюйарта дю-Мулэни 407.

— Карла Лысаго 136. 140.

— королевской академіи наукъ въ Амстердамѣ 458.

— Парижской Національной библіотеки св. Женевьевы 266.

— Филиппа Смѣлаго въ Парижск. Нац. библіотекѣ 395.

Бибръ, Лоренцъ ф. 668. 676.

Бигарели изъ Комо, Гвидо 193.

Бигорди, Доменико ди Томазо, прозванный Гирландайо 774.

Бинбирклисскія базилики 31.

Бинбиркилиссе 44.

Бинъ-биръ-дирекъ цистерны 35.

Бискаро, Г. 508. 511.

Биссоло, Пьерфранческо 839.

Битонто. скульптуры каѳедры въ церкви 176.

Биччи, Нери ди 772.

Біаджи, Бернардино ди Бетти 788.

Біанки-Феррари, Франческо 823.

Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ 853.

Блакеръ, Жиль де 545.

Блаубейренъ: алтарь въ церкви 685; Іоргъ Сирлинъ Младшій, его сидѣнья хора и тройное сидѣніе въ бенедиктинской церкви 655; раскраска и позолота алтаря 655.

Блутенбергъ близъ Мюнхена, двѣнадцать апостоловъ въ монастырской церкви 657.

Боатери, Джакобо 822.

Бовуаръ, Ферри де 600.

Бовэ, готич. дома 366.

Богемія 445.

Боголюбова часовня 166.

Боголюбовъ соборъ 166.

„Богоматерь на престолѣ", изобр на слоновой кости 95.

Боде (Бодэ), В. 140. 279. 470. 551. 565. 567. 673. 714. 719. 726. 739. 740. 753.

— Эмерикъ-Давидъ А. де 223.

Боденское озеро 120.

Бодмянская библ. 266.

Bois-Protat 396.

Боккаччіо 580, 823. 824.

Бокольтъ, Генрихъ фонъ, его надгробное изваяніе 454.

Бокъ 570.

Болонья: „Arca di San Domenico", рельефы изъ жизни св. Доменика на его мраморномъ саркофагѣ 471; Бевилаква палаццо 798; готическія церкви 597; „гробницы профессоровъ" 740; дворцовая архитектура (палаццо) 797. 798; Джотто, пятистворчатый алтарь Пинатеки 487; Изоланти палаццо 797; Кверчія, гробницы, покоющіяся на стѣнныхъ консоляхъ 730; Коммунале палаццо 797; кубовидныя орнаментальныя капители 204; Лоджіа де Мерканти 508; мадонна дель Баракано (церковь) и портретъ Бентивіоло, напис. Кассой 819; Мадонна ди Галліера 797; Массенье, Якобелло и Пьерипало, ихъ мраморн. алтарь 1388 г. 511; Мерканціа палаццо 797; монументальное изваяніе апостола Петра въ церкви 208; Мурано, ихъ произведенія въ пинакотекѣ 830; Пеноли палаццо 508; Петронія св. церковь 794. 797; Подеста палаццо 798; Санта Анунціата 797; Санъ-Джованни-инъ-Монте, церковь фасадъ ея 797; Санъ-Микеле-инъ-Баско 797; Санъ-Петроніо 797; Санъ-Пьетро-е-Паоло, церк. 203. 204. 208; Санъ Франческо, церк. 511; собраніе богослужебныхъ книгъ церквей и монастырей 755; Страчайуоли палаццо 797; Таккони домъ 797; „Тріумфъ св. Петронія" работы Косты 820; Феррарская живопись XV столѣтія 820; Фіораванти 852; Франчіа, Франческо (Райболиньи Франческо) 797. 821. 822; фрески на сюжеты Ветхаго Завѣта въ Мецератѣ 512; церковная архитектура XV столѣтія 797; церковь Санъ-Джованни-инъ-Монте съ картиной Косты: „Коронованіе Маріи" 820; церковь св. Цециліи съ фресками Косты 821; Эрконе-Роберти, его „Скорбящая Богоматерь" въ Санъ-Джованни-инъ-Монте 820.

http://www.kitsune.ru/

Болонья, Витале ди 512.
Большой каналъ 171.
Бомбэ, Вальтеръ 785.
Бомецъ, Жанъ изъ Генегау 394.
Бонаннусъ, Пизано 180. 181
Бонасчіа, Бартоломео 823.
Бондоне, Джотто 474. 482.
Боневе, Андре 371. 394.
Бонино да Кампіоне 510.
Боннъ, см. Бонъ.
Бонта, Флоріо да 794.
Бонтивольи 820.
Бонфильи, Бенедетто, живописс. 753. 785.
Бонъ: госпиталь, основанный въ 1443 году Николаемъ Ролэномъ 544; музей 148; соборъ 304.
Book of Durrow 113.
— — Kells 113.
Боппардъ 421; романск. жилые дома 310.
Боргоньоне 825.
Борго-санъ-Донинго 203.
Бордо: порталъ 384; соборъ 383.
Борманъ 116. 291. 547.
Борсо 812.
Босрскій соборъ 30.
Босси, Джованни 804.
— Томмазо 804.
Босфоръ 32. 80.
— Ѳракійскій 20.
Боттичели 769. 770. 771. 772. 773. 778. 783.
Боутсъ, Диркъ, живопис. 547. 568. 570. 628.
Бошъ, Іеронимусъ ванъ 575. 576.
Боэція, переводъ въ Парижской Нац. библ. 578.
Бразе, Яковъ де 395.
Браманте 725. 726. 760. 790. 792. 794. 795. 796. 826. 842.
Брамантино (Бартоломео Суарди) 811. 825. 826.
Брандаччи 761.
Бранденбургская марка 343.
Брандиса, Луки, хроника 706.
Бранкаччи, кардиналъ 720. 772.
Брантъ, Себастіанъ 633. 638.
Браувейлерская церковь 314.
Брауншвейгъ: дворецъ Генриха Льва, построенный 1166—1172 г. 278; жилыя постройки XV столѣтія 700; надгробный памятникъ Генриха Льва и его супруги Матильды въ соборѣ 283; площадь замка, бронзовый левъ, построенный Генрихомъ Львомъ въ 1166 г. 281; „Распятіе“ собора 287; ратуша (1393 г.) съ крытыми галлереями 448; стѣнныя и потолочныя картины въ соборѣ 292; цистерціанская церковь въ Раддагсгаузенѣ 277.
Браунфельскій замокъ 424.
Браунъ 133. 146.
Брахъ 512.
Бревіарій изъ монастыря Михаэльсбейренъ 341.
Бреда, Амброджо 825.
Бреджіа, Пьетро 794.
Бредская церковь Богоматери 543.
Бредтъ 678.
Брейденбахъ, Берптъ ф. 641.
Брейтенбахъ, Бернгардъ фонъ 626.
Бременъ, Мазаччіо, его мадонна въ галлер. 762.
Бреньо изъ Остено, Андреа 845.
Брера: Бевилаква, Амброджо 825; Боргоньоне, его „Мадонна со св. Руфомъ“ 826; „Преклоненіе волхвовъ“ 1499 г. работы Косты 820; Фоппа, Виченцо: его алтарь въ музеѣ 824; его фрески въ музеѣ 825.
Бреславль: городская библіотека 578; надгробный памятникъ герцога Генриха IV (ум. 1290 г.) въ церкви Св. Креста 453; орнаменты и фантастическія изображенія на южномъ порталѣ церкви св. Магдалины 333; Плейденвурфъ, Вильгельмъ, его алтарь 1462 г. въ церкви св. Елизаветы 693; поздне-готическіе сѣверно-нѣмецкіе рѣзные алтари въ музеѣ 704; ратуша, ея стиль 701; сѣверно-нѣмецкія миніатюры XV вѣка 706; Фишеръ, Петръ, надгробный памятникъ епископа Іоанна (1496 г.) 669; „Хроника Фруассана“ 1488—89 г. въ городской библіотекѣ 578.
Брешія: музей 68. 81; Фоппа, Винченцо 824, 829.
Бриндизи: Санъ-Вито де Норманни, фрески 176; фрески въ Санта Марія дель Казале 522.
Бриньольская семинарія 18.
Бріоско, Андреа 805.
— Бенедетто 802. 803.
Британскій музей 76. 89. 266. 407. 794.
Брокгаузъ, Генрихъ 86. 95. 527. 726. 733. 753.
Брокеръ, Николай 616.
Броннбахъ, цистерціанская церковь 327.
Брудерламъ, Мельхіоръ 393. 394. 395.
Брукъ, Робертъ 320. 422. 628. 629. 753.
Брунекъ 688. 690.
Бруннелески, Филиппо 466. 714. 716. 717. 719. 720. 728. 731. 734. 735. 742. 751.
Бруни, Леонардо 743.
Брусолль 753. 786.
Брэнъ, церковь св. Ивэда 413.
Брюгге: алтарь св. Христофора 1484 г. 571; Герардъ, Давидъ 578; Кристусъ изъ Барле 561; памятникъ супруги императора Максимиліана I-го, изготовленный Питеромъ де Бекеръ 545; передовой постъ фламандской живописи въ XV в. 569; ратуша, сооруженная между 1376 и 1387 гг. 389; ростъ города въ экономическомъ и художественномъ отношеніяхъ съ XIII столѣтія 388; скульптурныя украшенія ратуши и ея стиль 545; Тиддеманъ Масъ 545; „торговые ряды“, ихъ архитектура 388; фасадъ ратуши конца XV столѣтія 543; художественно - историческія выставки 373; церковь Богоматери 387; Эйкъ, Янъ 553.
Брюгге, Янъ ванъ 380.
Брюссель: Аттаванте, его служебники 1485 года, разрисованные для Матвѣя Корвина, хранящіеся въ королевской библіотекѣ 756; Барбари, Якопо 837; „Библія“ 1462 года въ націон. библіотекѣ 578; Борманъ, Янъ 547; Вейденъ, Рогиръ ванъ деръ 561; „Готфридъ Страссбургскій“ въ Національн. библіотекѣ 630; Евангеліе врем. Людовика Благочестиваго, рукопись, иллюстрированная въ духѣ „дворцовой“ школы 133; Евангеліе королевской библіотеки, написанное 1250 г. въ Кельнѣ, 323; Мемлингъ, его „Мученія св. Севастіана“, въ галлереѣ 570; книжная миніатюра бургундско - нидерландскаго стиля, книги, сохранившіяся въ библіотекѣ 577; „Мастеръ Святого рода“, его

алтарь съ распятіемъ изъ Рихтериха въ музеѣ 645; молитвенникъ герцога Беррійскаго, рукопись, хранящаяся въ Національн. библіотекѣ 379; рукопись французскаго перевода бл. Августина, хранящаяся въ библіотекѣ 395; соборъ св. Гудулы съ хоромъ, оконченъ. 1273 года 387. 542; Тиненъ, Яковъ ванъ, построенная имъ ратуша (1402—1454 гг.) 543; фламандскія станковыя картины 552.

Буа, Іоганъ де 544.

Будапештъ: Аттаванте, его работы въ Національномъ музеѣ 756; Боттичини Джіованни ди Доменико, его Мадонна 778; „Корона св. Стефана", произведеніе византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства, въ Національномъ музеѣ 164.

Буонаккорси 756.

Буони 511.

Буонинсенья, Дуччьо ди 492. 501.

Буонконсильо, Джованни (Маресколько) 829.

Буонсиньори, Франческо 829.

Буонфильи см. (Бонфильи).

Буонъ, семья художниковъ 511.

— Бартоломмео 798. 799. 801. 808.

— Джованни 798.

Бурганефъ 595.

Бургосъ: Жиль де Силое 609; памятникъ епископа Алонзо де Картагена 609; соборъ, воздвигнутый 1217—1252 гг. Фердинандомъ Святымъ Кастильскимъ 397. 603; часовня „Посѣщеніе Богородицей св. Елизаветы" 609; чаша въ церкви аббабатсва Санъ-Доминго-де-Силасъ 257.

Бургундія 226. 312. 373 386. 393. 421. 544.

Бургундская школа 220.

Бургундское искусство: зрѣлаго средневѣковья 209; поздняго средневѣковья 386; въ XV стол. 538.

Бургундско - Нидерландское искусство 386, 389.

Бурдишонъ, Жакъ 592.

— Жанъ 600.

Буржъ: „Взвѣшиваніе душъ" Кёра 385; „Воскресеніе Мэртвыхъ" Кёра 383; дворецъ Іоанна Беррійскаго 382; живопись въ соборѣ, какъ типъ эволюціи искусства до XVI стол. 594; Камбрэ, Жанъ де, его работы 384. 586; Кёръ, Жакъ, его домъ 582. 583. 593; колонны собора 363; Леманъ, его вліяніе на скульптуру 227; памятникъ герцога Беррійскаго 384; пластика и архитектура, вліяніе на нихъ Парижа 383; „Святая Капелла" 384; скульптура, украшающая порталы фасада собора 227; соборъ, его постройка по плану собора Парижской Богоматери 381; „Страшный Судъ" въ тимпанѣ средняго портала собора 383; Шартръ, его вліяніе на скульптуру 227.

Буркгардъ, Даніель 630. 633.

— Рудольфъ 838.

— Яковъ 189. 461. 506. 630 635. 638, 714. 753. 843.

Буркгаузенъ, Гансъ 650.

Буркмайръ, Гансъ 685.

— Томасъ 685.

Бускетъ 191.

Буссето, близъ Пармы: Мацони, Гвидо, его „Плачъ надъ тѣломъ Христовымъ" въ церкви миноритовъ 807.

Бусто Аренціо, церковь Богоматери 796.

Бутиноне (Буттиноне) 825.

Бутлеръ 27.

Бутовскій 165. 529.

Бухнеръ 667.

Бушо, Анри 446. 551. 553. 592.

Бытія книга, сцены изъ нея въ живописи 55.

Бьелла, городъ 100.

„Бѣгство во Египетъ" 181.

Бѣлая Слуда, Сольвичегодскаго уѣзда, церковь Владимирской Божіей матери 855.

„Бѣлый монастырь" 28.

Бэконъ, Роджеръ 352.

Бэръ, Лео 706.

Бюловъ, ф., родъ 458.

Бюргелинъ близъ Іены, потолокъ цистерціанской церкви 274.

Вагенъ 405. 551.

Вазари 237. 462. 463. 557 719. 725. 736. 743. 755. 760. 761. 773. 788. 828. 840.

Вайда-Гуньядъ 434.

Вакхъ и Сергій святые, икона VI столѣтія 65.

Валансьенна 371.

Валенсія: биржа 606; „Лонха", зданіе, украш. лоджіей 606; рельефная и фигурная скульптура XV в. 608. 609; Франкъ, Жуанъ, украсившій соборъ восьмигранньмъ „Crocero" 604.

Валентина святого катакомбы 50.

Валери 753.

Валь, А. де 9.

Валь-де-Шу 393.

Вальполь, Орасъ 617. 619 620.

Вальхеггеръ, Іоганнъ 677.

Вальхъ, Якобъ 837.

Вальцъ. А. 635.

Вандрегизилъ святой 47.

Ванни, Андреа 497.

— Липпо 496. 497.

Вануччи, Піетро 786.

Варбургъ 753.

Варезе, Пьетро да Милано 843.

Вари 730.

Васвудъ 111.

Василій I, основатель македонской династіи 82.

— II 93.

— III 854.

Василій Блаженный (церк. Покрова Пресвятой Богородицы въ Москвѣ) 854.

Васко-да Гама 607.

Вассалетто, Пьетро 184.

Вассенховенъ, Іосъ ванъ 566.

Вассерфасъ, Гергардъ 642.

Васъ, Жуанъ, см. Гвасъ, Жуанъ.

Ватиканская библіотека въ Римѣ 16. 91. 92.

Ватиканскій музей въ Римѣ 71.

Ватопеди: монастырь 527; фрески и мозаики 526; церковь 160.

Веберъ, А. 673.

— Зигфридъ 753. 785.

— П. 460.

Везе 435.

Везеръ 291.

Вейда, „Успеніе Богородицы" въ притворѣ церкви 291.

Веймаръ: Дюреръ, тканныя картины 697; „Успеніе Богородицы" въ Вейдѣ 291.

Вейденъ, Рогиръ-ванъ-деръ 546. 561. 562. 563. 568. 570. 576. 580. 596. 627. 682.

Вейсбахъ 633. 753.

Вейсъ-Либерсдорфъ 686.

Вейцзекеръ 667.

Веккіетта, Лоренцо 731. 779.

Вексельбургъ: „Воздвиженіе Моисеемъ мѣднаго змѣя"

285; „Жертвоприношеніе Авраама“ 285; искусство: христіанск. живопись и скульптура XI и XII стол. 348; каменныя скульптуры каѳедры и алтарн. загородокъ въ церкви 284; памятникъ Генриха Льва 283; скульптура 452; теченіе въ сторону античнаго искусства 470; „Христосъ возсѣдающій на тронѣ“ 284; церковь замка, ея колонны 274.
Велизарій 40.
Венгрія 846. 851. 858. 859.
Веneranда 51.
Венето Бартоломмео 839.
Венеціано, Антоніо 514.
— Доменико 766. 769. 781.
— Лоренцо 512.
— Паоло 512.
Венеціанская область 571.
Венеція: академія, картины Джованни Беллини 836; алебастровыя колонны кимворія собора святого Марка (древне-христіанскій стиль) 70; алтарь 1488 г. въ Санта-Маріа-И-Фрари 836; аристократія наслѣдственная, цвѣтущее состояніе въ эпоху ея владычества 508; армянское евангеліе въ библіотекѣ монастыря Санъ-Ладзаро 169; архитектура ренессанса 798; архитектура собора св. Марка, ея вліяніе на скульптуру другихъ городовъ 172; Барбари, Джованни и Якопо 837; Беато, Симоне, его статуя 517; Беллини, Джованни 830; Беллини, Жакопо 832; библіотека святого Лазаря 755; библіотека св. Марка 91; Боккачіо 823; Буонъ, семья архитекторовъ въ эпоху ренессанса 798; Вендраминъ, палаццо 799; Виварини, Бартоломмео, его мадонна въ академіи 830; Виварини, Луиджи, его мадонна въ академіи 831; Винчи, Леонардо, его „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ 750; „Восемь добродѣтелей“, картина XII столѣтія 172; „Восемь дѣлъ милосердія“, картина XII столѣтія 172; Гамбелло, Антоніо-ди-Марко, архитекторъ 798; Дандоло палаццо 170. 171; Дандоло, Энрико, домъ 170; дворцы 170. 171. 508. 798. 799; Джованни, архитекторъ эпохи ренессанса 793; Джустиніани, Лаврентіо, его фигура работы Вентили 833; древній стиль собора (IX и X стол.) 100; Евангеліе X стол. въ библіот. церкви св. Лазаря 97; жилые дома XIII столѣтія 508; зодчіе X столѣтія 171; икона за главнымъ алтаремъ собора св. Марка 92; „Пуническая война“ Силія Италика, картины къ ней 755; Ка-Доро палаццо на Каналѣ Гранде 798; картины Беллини въ церкви св. Захарія и въ церкви Санъ-Кризостомо 836; Кондуччи, Моро, художникъ эпохи ренессанса 799; Контарино-Фазанъ палаццо 508; Корнеръ-Спинелло паллаццо 799; „Крылатый левъ“, символъ патрона апостола святого Марка 170; Лазаря св. библіотека 755; Лазаря св. церковь 970; Ляйарда собраніе 826. 833 837 (портретъ Махоммеда II, завоеват. Константинополя, въ собр. Л.) 858; Марескалько въ спискѣ гильдіи св. Луки 829; Марка святого соборъ 70 92 100.171. 172; Marcus Romanus 817; Мессина, Антонелло 831; Мессина, Пьетро да, его мадонна 832; мозаики XI столѣтія въ соборѣ св. Марка 172; Моретто, художникъ эпохи ренессанса 799; Мурано Антоніо и Джованни, ихъ „Мадонна на престолѣ“ въ академіи 830; натурализмъ тосканской школы 802; Негропонте, его Богоматерь въ церкви Санъ-Франческо-делла-Винья 832; палаццо, см. Венеція, дворцы; первенствующее значеніе города въ Адріатическомъ морѣ въ X столѣтіе 170; пластика XI столѣтія 172; „Поклоненіе волхвовъ“ въ собраніи Ляйарда 826; постройки эпохи ренессанса 800; псалтирь библіотеки св. Марка, написанная для Василія II 91; „Пьета“ Джованни Беллини во дворцѣ Дожей 835; ренессансъ ранній 798; „Рождество Христово“ XII стол. 172; роспись (1420 г.) дворца Дожей 830; Санта-Маріа-Глоріоза де Фрари (1333 г.) 502; Санта-Маріа дель Орто 504; Санта Маріа де Фрари 831; Санта-Маріа-инъ-Кармине 750; Санта Маріа Формоза 832; Санъ-Джованни-е-Паоло 1330 г. 502; Санъ Заккаріа, церковь 798; Санъ Ладзаро, церковь монастыря 169; Санъ Микеле, церковь, фасадъ ея 799; Санъ Симоне-гранде 517; Симоне Беато, его статуя 517; „Старыхъ прокурацій“ зданіе 800; Тура, Козимо (Косме), его „Скорбящая Богоматерь съ тѣломъ сына“ въ музеѣ Корреръ 819; Фабріано, Джентиле, его работы во дворцѣ Дожей 780; фасадъ церкви Санта-Маріа-дель Орто 504; Фіоре, Якобелло 830; Фондако де Турки, дворецъ (теперь музей) 170. 171; Фоскари палаццо 508; фрески Беллини 832; художественное развитіе въ XV стол. 830; „школы церкви св. Марка“ 172.
Венсенскій замокъ 367.
Вентури 42. 55. 70. 470. 480. 714. 753. 806. 812. 819. 823.
Венцеславъ 443.
Вераръ, Антуанъ 595.
Верве, Клаусъ де 549.
Верденбергъ, Іоганнъ, еписк. 653.
Верденъ на Рурѣ: „грибовидная“ капитель въ монастырской церкви 122; живопись на стеклѣ въ XV стол. 338; окно хора 1467 г. съ изображеніемъ „Страшнаго суда“ въ приходской церкви 706; фигуры святыхъ 131.
Верингероде, ратуша 700.
Вернгеръ изъ Тегерана 340.
Вернейлъ, Феликсъ де 215.
Верроккіо, Андреа 747. 748. 776. 777. 778. 802. 810. 827.
Верольскій ящикъ изъ слоновой кости 95.
Верона: базилика церкви Санъ-Дзено 202; Бернвардъ Гильдесгеймскій, его рельефъ въ церкви Санъ-Дзено 205; Буонсиньори, Франческо 829; Вильгельмъ, мастеръ, его рельефы въ церкви Санъ-Дзено 204; Гвиліельмъ, мастеръ

205; Кампіонези, семья художниковъ, значеніе ихъ для развитія искусства 509. 510. 511; колокольня церкви Санъ-Дзено, стиль ея 204; Либерале-де-Верона 829; Монтанья, Бартоломео, створки его алтаря въ церкви Санъ-Назаро-е-Чельзо 829; Мороне, Доменико 829 Мочетто, его алтарь въ церкви Санъ-Надзаро-е-Чельзо 837; наблюденіе природы, воплощен. въ искусствѣ XIV стол. 514; Назарія святого капелла 104; Николай, мастеръ 205; Пизано, Витторе 829; порталъ церкви Санъ Дзено съ изображ. св. Зенона на драконѣ 205; рельефы бронзовые, украшающіе двери Санъ-Дзено 205; Рицци, Антоніо 794; Санъ-Дзено (церковь святого Зенона) 202. 204. 205; Скала, династія 508; Скалигеровъ памятники 509; Фра-Джакондо 799; Фра-Джованни 812; фрески Беллини 832; фрески капеллы Назарія святого 104.
Верона, Либерале 812.
— Фра Джіованни 812.
Вертгейнъ. Іоаннъ 626.
Веруэла 255.
Веспуччи, Симонетта 774.
Веcтвудъ 149.
Вестервицъ, церк. 343.
Вестминстерская зала въ Лондонѣ 403.
Вастфалія 274. 447. 456. 706. 707.
Вестфальское и саксонское искусство, см. саксонское и вестфальское искусство.
— Художественное общество 294.
Ветхозавѣтныя и новозавѣтныя изображенія 2. 15. 73. 136.
Виварини, Бартоломео 830.
— Луиджи (Альвизе) 831. 838.
Вигалоисъ 444.
Вигилія, Томмазо 850.
Vigna Cassia 11.
Видманнъ 714.
Византія 20. 21. 61. 92. 93. 81 и сл., 169. 349.
Византійское иллюстрированіе псалтирей 89.
Византійское искусство: средневѣковое (съ VIII по XI стол.) зодчество 81; живопись 86; скульптура 93; искусство визант. имперіи въ зрѣлый періодъ средневѣковья (1050—1250 гг.) 159; поздне-византійское искусство (періодъ поздняго средневѣковья (1250—1450 гг.) 522.
Викгоффъ 53. 61. 480. 678. 753. 762.
Викгэмъ, Вилліамъ офъ 615.
Виландъ 28.
Вилларъ де Гоннекуръ 375.
Виллъ, Клодъ де 546.
Вилльневъ-ле-Авиньонъ 385.
Вильгельмъ Иврейскій 212. 234.
Вильгельмъ Сансскій, зодчій 262.
Вильпертъ, Іос. 9. 11.
Вильперъ 15.
Вильявисіосъ 106.
Вимпфрена церковь въ Талѣ 417.
Вингаузенскій монастырь 455.
Вингеротъ 753.
Виноградная лоза (Діонисова лоза), античный символъ, истолков. въ христіанскомъ смыслѣ 10.
Винчестеръ 615.
Винчи Леонардо да 369. 747. 748. 749. 752. 773. 777. 778. 779. 786. 792. 807. 825. 826. 827. 828. 829.
Виргилія ватиканскій списокъ 61.
Виритъ - фонъ - Графенбергъ 444.
Висби 459.
Висконти 799; библіотека въ Кастелло въ Павіи 755.
Висмаръ 449.
Вита, Тимотео делла 822.
Виталія св. церковь 46. 59.
Витербо 469.
Витербскій музей 742.
Витгенштейнъ 768.
Витрій 368.
Витрувій 346.
Виттингъ 24. 215. 753.
Вицтумъ, графъ 480. 488.
Вицъ, Конрадъ 631. 633. 682.
Виченца, Сперанца, Джованни 829.
Via Appia (катакомбы) 7.
— Labicana 7.
— Ardentina, катакомбы 7.
— Salaria 7.
Віолле-ле-Дюкъ 116. 165. 223. 236. 367.
„Взятіе на небо пророка Иліи“, изображ. на саркофагахъ 69. 73.
Владиміръ на Клязьмѣ; Боголюбова монастыря часовня 166; „Восхожденіе на небо Александра Великаго 168; Дмитріевскій соборъ (1194—1195 гг.), реставрированный въ XIX стол. 166. 852; Покрова пресвятой Богородицы церковь 166; „Прилѣпы“ Дмитріевскаго собора и церкви на Нельи 168; Рублевъ, Андрей, его фрески въ Успенскомъ соборѣ 529.
Владиміръ святой, князь кіевскій 165.
„Внутреннія ворота“ („Золотыя“) 33.
„Внѣшнія ворота“ („Золотыя“) 33.
Вогюе 27.
„Вознесеніе Богородицы на небо“, изображ. 105.
„Вознесеніе Господне“ въ Сакраментаріи Дрого 139.
— — въ Флорент. нац. музеѣ 95.
„Возрожденія“ эпоха въ искусствѣ 713 и сл.
„Воины, издѣвающіеся надъ Христомъ“ 16.
Вольгемутъ, Михель 661. 695. 695. 696. 697. 705.
Вольтманнъ 310. 600. 753. 762.
Вольфбютельская библія евангел. (Cod. Helmst) 296.
Вольфеггъ въ Швабіи, зам. 639.
Вольфрамъ 148.
Вольфъ, І. А. 627. 719.
Вормсъ; рельефы собора 314; соборъ, его стиль 303; столбы съ полуколоннами въ соборѣ 301.
„Восемь дѣлъ милосердія“ 172.
„Воскресеніе Христово“ 105.
„Воскрешеніе Лазаря“ 14. 16.
„Воскрешеніе наинскаго юноши“ 146.
Восточно- и западно-рейнское искусство ранняго средневѣковья: зодчество 114; живопись 126; скульптура 148.
Востръ, Симонъ 595.
Врана, ди 725.
Вудъ 27.
Вульфъ, О. 27. 31. 32. 57. 83. 84. 86. 88. 167. 470. 480.
Вуотеръ 551.
Вурцбахъ, Альфр. ф. 645. 831.
Вустманнъ 706.
Входъ Господень 71.

„Входъ во Іерусалимъ", араб. орнаментъ 94.
„Вышеградскій Кодексъ" 341.
Вышеградъ 859.
Вѣна: Августинская церковь 430; Амбразера собраніе 828; „библія бѣдныхъ" въ монастырѣ св. Флоріана 445; библія 1375 года, хранящаяся въ библіотекѣ Мехитаристовъ 169; Бошъ, два складня его работы, изображающіе мученическую смерть пригвожденной къ кресту Юліаны святой 576; Вероккіо, его портретъ молодой женщины въ картинной галлереѣ князя Лихтенштейна 777; „Гигантскія врата" въ соборѣ святого Стефана 329; Гоесъ, Гуго ванъ деръ, его диптрихъ императорской галлереи 565; Евангелія (3) временъ Людовика Благочестиваго 133; евангеліе 1368 г., написанное Іоанномъ изъ Троппау для эрцгерц. Альберта II, въ придворн. библіотекѣ 446; императорская галлерея рея 567. 571. 599; „Книга Бытія", иллюстриров. греческая рукопись въ придв. библіот. 61; „Книга растеній врача Діоскрида", рукопись, изготовленная для принцессы Юліаны Аниціи, хранящаяся въ придворной библіотекѣ 64; книжная миніатюра XV столѣтія: украшенныя картинами книги въ библіотекѣ 577; Coeur d'amours épris", рукопись романа, написаннаго 1477 года 599; Лерхъ, Николай, скульпторъ, призванный Фридрихомъ III 657; Мемлинъ, Гансъ, его мадонна въ императорской галлереѣ 571; Михатаристовъ библіотека 169; миніатюрная живопись при дворѣ въ XIV стол. 445; нѣмецкая библія XIV стол. въ придворн. библіотекѣ 445; „Положеніе во гробъ" Симоне 495; Предисъ, его портретъ императора Максимиліана въ собраніи Амбразера 828; придворная библіотека 61. 62; „Птичій" орнаментъ (армянскій стиль) 169; Саксъ, Гансъ, начатая имъ 1384 г. миніатюрная рукопись нѣмецкаго перевода одной изъ литургическихъ книгъ 446; саркофагъ мраморный императора, находящійся въ соборѣ св. Стефана 496; Симоне, изображенія небольшого складня алтаря 494; Синтъ-Янсъ, Геертгенъ ванъ, створка его гарлемскаго алтаря съ Распятіемъ въ императ. музеѣ 567; Стефана святого соборъ 329. 430; Черрути, ихъ домашняя книга XIV стол. въ художественно-историческомъ музеѣ 514; Эйкъ, Янъ ванъ, его портретъ какого-то духовнаго лица въ галлерэѣ 560.
Вэзе 334.
Вюртембергъ 446.
Вюрцбургъ: „Адамъ и Ева" Рименшейдера въ новомъ соборѣ 673; мадонна, сдѣланная изъ песчаника 674; миніатюрная живопись XIV стол. 446; миноритовъ церковь 430; памятникъ епископа Рудольфа фонъ Шеренберга въ соборѣ 673; памятникъ епископа Тритемія въ новомъ соборѣ 674; поворотъ въ концѣ XV стол. къ реализму 672; Рименшейдеръ, бургомистръ города 673; рисунокъ бронзовой доски Лоренца фонъ Бибра (ум. 1519 г.) 668.

Гаага: Мемлингъ, Гансъ, его мужскіе портреты въ галлереѣ 572; Museum Meermanno-Westeenianum, хранящаяся въ немъ французская библія 1371 г., разрисованная Яномъ ванъ-Брюгге 379.
Гаакъ 656.
Гаарлемская школа 566.
Габеленцъ 172.
Гаврикъ, Помпоній 728.
Гагенау: замокъ Фридр. Барбароссы 311; церковь святого Георга 311. 312.
Гадди, Аньоло 462. 477.
Гаджини, Антоніо 847.
— изъ Биссоне 805. 844.
— Доменико 805. 847.
— Паче 805.
— Эліа 805.
Газакъ 279.
Газелоффъ 61. 133. 297. 298. 339. 342.
Газенклеверъ, Ад. 9.
Гайдрская базилика въ Тунисѣ 28.
Гайе 27. 753.
Гакнесъ 110.
Галла Плацидія 42. 58; диптрихъ 76; мавзолей въ Равеннѣ 48.
Галлардъ Примарій 518.
Галли-Найтъ 234.
Галлія 115. 129.
Галлъ святой 107. 152.
Галтернскій алтарь 704.
Гальберштадтъ: „апостолы" 1422 года въ хорѣ собора 703; живопись XIII стол. 456; жилыя постройки XV стол. 700; „Распятіе" въ церкви Богоматери 287; рельефы на загородкахъ хора церкви Богоматери 281; соборъ какъ типъ саксонскихъ построекъ XII столѣт. 275; столбы собора съ полуколоннами и уголовыми колоннами 275; сѣверно-нѣмецкая каменная скульптура XV вѣка 702; церковь богоматери, построенная 1135—1146 гг. 273.
Гальдернъ, Янъ ванъ 627.
Гамбарелли, Бернардо ди Маттео 743.
Гамбелло, Антоніо ди Марко 799.
Гамбургъ: алтарь 1379 г. въ церкви св. Петра 457; Барбари, Якопо, его картина „Старикъ, ласкающій дѣвушку" 837; Бертранъ, мастеръ XIV стол. 457; надгробныя плиты XIV ст. 458; сѣверно-нѣмец. миніатюры XV стол. 706; Франке, мастеръ, его алтарь св. Ѳомы, писан. для общества купцовъ 708; центръ сѣвернонѣмецкаго искусства въ XV стол. 708.
Гамерслебенъ 274.
Ганза 353.
Ганноверъ, музей Кестнера: библейскіе рельефы 663.
Гансольво, кардиналъ, его памятн. 517.
Гансъ изъ Буркгаузена, зодчій 650. 657.
— — Кельна 604.
— Саксъ 446.
Ганъ, Ульрихъ 846.
Гарккъ 753. 819.
Гартманъ фонъ деръ Ауе 293.
Гассе 561. 706.
Гассельтъ, Янъ ванъ 552.
Гаттамелата, воен. полков. 737.

Гауптъ 607.
Гаяны святой церковь въ Вагаршабатѣ 32.
Гваданьи палаццо 724.
Гваренто 513.
Гвасъ, Жуанъ 604.
Гвидо, Томмазо ди-Серъ-Джованни 762.
Гвинифорте Солари 792. 793.
Гебгардъ II 116.
Гебгардтъ, О. фонъ 65.
Гедерцъ, Т. 572.
Геертгенъ-ванъ-Синтъ-Янсъ 567. 575.
Гезидо, еписк. 279.
Гейдельбергъ: базилика святого Михаила на святой горѣ, заложенная 883 года 118; Петерсгаузскій сакраментарій въ университетской библіотекѣ 142; „Пѣснь о Ролландѣ" свят. Конрада, рукопись, хранящаяся въ университетской библіотекѣ 339; „рукопись Манассе" въ университетской библіотекѣ 428; Виркларій, Томазинъ, его иллюстраціи „Иноземнаго гостя" въ библіотекѣ 340.
Гейзеръ 706.
Гейлигенкрейц. церковь 328; хоръ этой церкви 430.
Гейльсброннъ 667. 672.
Геймансъ 551.
Геймюллеръ, Г. фонъ 714. 719. 841.
Гейнрихъ Фельдекскій 340.
Гейсбергъ, Максъ 580. 634. 706.
Геклингенъ 274.
Гелати, церковь въ Грузіи 168.
Гельдрихъ, монахъ 251.
Гельнгаузенъ 308; зданіе, сооруженное около 1170 г. (ратуша) 310; развалины императорскаго Пфальца 311.
Геметикумъ, монастырь 48.
Гемоновы комментаріи къ пророку Іезекіилю 251.
Генгенбахъ, монаст. церковь 326.
Гендке, Б. 633. 678.
Генель 698.
Геннебергъ, Бертольдъ 626.
Геннегау, хроника въ Брюссельской библіотекѣ 578.
Геннеке, Эдг. 9. 16.
Геновевы свят. гробница въ Парижѣ 79.
Генрихъ II. 141. 156. 248. 264. 674.
— III 267. 668.
— IV 301. 617.
Генрихъ V 617.
— VI 617.
Генрихъ Левъ 278. 281.
Генроде 274.
Гентъ 288. 565; Гоесъ, Гуго ванъ деръ 565; графскій замокъ 311.
Гентъ, Юстусъ-ванъ 565. 566.
Генуя 745; Боккачіо, Боккачини 823; надгробная доска Эйтельфридриха II и его жены 670.
Георгіевская церковь въ Юрьевѣ-Подольскомъ 528.
Георгія св. церк. близъ Вероны. 101.
— — — — Эчміадзина 32.
— — церковь въ Каирѣ 27.
— — церковь въ Эсрѣ 30.
— — — — Ѳессалоникахъ 57. 94.
Георгъ I въ Бамбергѣ, еписк. 668.
Герардо ди Джованни 755.
Гергардъ 412.
Геринъ, Жакъ де 548.
Герлахъ изъ Кельна 711.
Герлинъ, Фридр. 656. 682. 683. 684.
Германинъ 480.
Германія 41. 115. 129. 353. 386.
— сѣверная 697. и сл.
— южная 408. 433. 676.
Германское искусство: въ эпоху ранняго средневѣковья. см. восточно и западнорейнское искусство ранняго средневѣковья; въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250 г г.): саксонское и вестфальское 267; рейнское 299: южногерманское 324; сѣверонѣмецкое 342; исвусство Германіи въ эпоху поздняго ередневѣковья: Рейнской области 407; южнонѣмецкое и австрійское 429; сѣверно-германское 447; искусство XV столѣтія въ Германіи: прирейнск. обл. 620; южно-германское 647; сѣверно-германское 697.
Германштадтская галлерея 560.
Германштадтъ 434.
Германъ, Г. I. 812. 848.
— изъ Дудерштадта 708.
— Федръ 812.
Гернроде, колонны церкви 122.
Герона 398.
Герсфельдское аббатство 120.
Герсфельдъ, соборная церковь съ базиликой и колоннами 112.
Герцогенбушъ 575.
Гершпахъ 54.
Гессенскій дворецъ въ Шмалькальденѣ 293.
Гете 409. 410.
Гиберти, Лоренцо 487. 714. 716. 728. 733. 734. 735. 739. 743. 754.
Гизехтскій музей 49. 71.
Гилабертъ, мастеръ 225.
Гильдесгеймская школа 147.
Гильдесгеймъ: Бернвардъ, епископъ, его художественная дѣятельность въ концѣ X и началѣ XI стол. 156; бронзовыя двери и бронзовыя колонны собора 156; Дрейера домъ (старый домъ гильдіи разносчиковъ, построенный 1482 г.) 700; жилыя постройки XV стол. 700; „Золотой Крестъ" Бернварда въ церкви св. Маріи 156; искусство XI и XII стол. 348; Knochenamthaus (домъ мясниковъ, построенный въ XV стол.) 700; колонна Бернварда, отлитая 1022 г., въ соборѣ 157; кубовидная капитель въ церкви св. Михаила 171; купель собора, украшенная рельефами 282; Маріи св. церковь 156; монументальная церковь св. Михаила, ея столбы и колонны 121; памятникъ епископа Аделога въ склепѣ собора 282; „Псалтирь Альбани", хранящаяся въ ризницѣ церкви св. Годегарда 266; роспись деревян. потолка церкви св. Михаила, исполненная 1186 года 291; трансепты и хоры церкви св. Михаила 120;
Гильдіи Луки свят. въ Гентѣ, Брюгге и Парижѣ 354.
Гильдрихъ, аббатъ 147.
Гирландайо 774.
Гирсауская архитектурная школа 325.
Гирцлахъ, аббатъ 444.
Гіанцитовъ 470.
Глендэло 108.
Гмундъ, Іог. 411.
Говильеръ, аббатство 137.
Гогенцоллернскій музей въ Берлинѣ 324.
Гогенштауфены 267.
Годегардъ 273.
Годескалькъ 134. 141; его евангеліе 134.

http://lib.kr.ua

Гоесъ, Гуго ванъ деръ 565. 773.
Гоквудъ, Джонъ 765.
Голенищевъ 71.
Голландія 458; см. также Нидерландское искусство.
Голоццо, Беноццо 772.
Гольбейнъ, Гансъ, старшій 685. 686.
— младшій 633.
Гольдшмидтъ, Ад. 61. 69. 137. 149. 232. 279. 284. 287. 331. 435. 452. 703. 704. 706. 709. 710.
Гольцингеръ 23. 116.
Гольцшуэра окна 678.
Гонди палаццо во Флоренціи 724.
Гонзага библіотека въ Мантуѣ 755.
Гонзага, Людовико II 815. 817.
— Цецилія 804.
Гонората св. церк. 216.
Гонорій III 482.
Гонсъ, Л. 223. 236. 239. 361. 367. 372. 392. 581.
Горка, Лука 669.
— Уріель 669.
Hortus Deliciarum 323.
Гослоръ 701; каѳедра новой церкви, фигуры ея 282; ратуша 705.
Госсель, Жанъ 581.
Готическіе соборы 3.
Готландъ, о-въ 344.
Готтшталькъ 140.
Гофскій алтарь 695.
Гоценъ 455.
Гоццоли, Беноццо 759, 768.
Гоше, Агнесса 480.
Грагамъ, Дж. 7. 785.
Градоскій соборъ 45.
Граначчи, Франкъ 775.
Гранди, Эрколе 820.
Грановитая палата въ Москвѣ 853.
Грацскій соборъ 687.
Графенбергъ, Виритъ ф. 444.
Графъ, Гуго 47. 116. 237.
— д'Этампъ 371.
Гревенъ 68. 95. 104. 138. 149.
Грейнертъ, Поль 453.
Грейфсвальдъ 449.
Греція 20. 170.
Гризаръ 74.
Гроба Господня церковь въ Іерусалимѣ 40.
Гробница Ацдо Висконти 509.
— Бранкаччи въ Неаполѣ 739.
— Геновевы св. въ Парижѣ 79.
— Гердегена Фальцнера 660.
— Діонисія въ Сенъ-Дени 79.
Гробница Казиміра Ягелло 662.
— Карла Славнаго 518.
— Космата Іоанна 517.
— Максимиліана 671.
— Маріи Венгерской, супруги Карла II 518.
— Мартина св. въ Турѣ 79.
— матери Константина 71.
— Фридриха Мудраго 672.
— Фронта св. въ Перигё 227.
— Якобо, Кавалли 511.
Гробницы египетскія 66.
— Юліевъ 451.
Гробъ Господенъ въ Іерусалимѣ, украшающая его базилика съ нефами и пр. украш. 26.
Гронау 831.
Гронингенъ 451.
Грузинское и армянское искусство, см. армянское и грузинское искусство.
Грузія 97.
Грумбахъ, Эбергардъ ф. 673.
Груневальдъ, Маттіасъ 626.
„Группа Ады“ 140. 141. 142.
„Грѣхопаденіе“ 62.
Грюйеръ 596. 753.
Грюнингеръ, Іоганнъ 638.
Губбіо 725, 795.
Гуго-ванъ-деръ-Гоесъ 773.
Гуго Графъ 47. 116; см. также Графъ, Гуго.
Гуміэль, Педро 609. 612.
Гунтбальдъ, дьякъ 147.
Гуркскій соборъ 325.
Гурлитъ, Корнеліусъ 29. 214. 237. 433. 581.
Гутманнъ 487.
Гэнель 433.
Гюбшъ 27.
Гюинаманъ, монахъ 227.
Гюлинъ 551.
Гюльцъ изъ Кельна, Іоганнъ 622.
Гюлэнъ 558. 564. 602.
Гюмбель 692.
Гюрценихъ 623.

Даванцати 468.
Давидсъ 577.
Давидъ, Герардъ 569. 573. 574. 611.
„Давидъ передъ Наѳаномъ“ 90.
„Давидъ, пляшущій передъ ковчегомъ“ въ Псалт. монастыря Корби 139.
Давидъ, рельефныя изображенія изъ исторіи его 69.
Дагобертъ I, нижняя половина его трона 79.
Дадди, Бернардо 488.
Дальгемъ, церк. 345.
Дальке 688.
Далмата (Джованни Трау) 851. 859.
Далматика Карла Великаго 164.
Далмація 851.
Дальмау, Луиса 612.
„Даная, брошенная въ море“ 15.
Дандоло, Энрико 170.
„Даніилъ во рву львиномъ“ 15. 66. 79.
Данія 710.
Данкартъ 609.
Данте 479. 772.
Данцигъ: „Артуса дворъ“, торговые ряды XIV стол. 450; трехнефн. церковь Дѣвы Маріи 697.
Дармштадтъ: евангеліе архіепископа Геро (969—97[illegible] гг.) въ великогерцогской библіот. 142; молитвенникъ XV стол. въ библіотекѣ 630; ортенбергскій алтарь въ галлереѣ 638; „Страсти Господни“, двѣ картины въ галлереѣ 639.
Дарэ, Жакъ 563.
Даунъ 665. 667.
Дафни 85.
— мозаика 162.
„Двери Св. Анны“ въ соборѣ Парижской Богоматери 247.
Дворецъ архіепископскій въ Реймсѣ 364.
— Гейльсбергскій 451.
— Генриха Льва 278.
— Діоклетіана въ Салонѣ 43.
— Мшатты въ Моабѣ 49.
Дворжакъ 385. 443. 480. 551. 553. 558. 813.
„Дворцовая Капелла“ въ Палермо 178.
„Дворцовая школа“ въ искусствѣ 133.
Дворцы въ Италіи, см. палаццо.
Девенишская башня 108.
„Девенишское Евангеліе 111.
Дегіо 23. 27. 37. 115. 116. 120. 213. 226. 237. 238. 239. 259. 268. 270. 301. 408. 433. 435. 451. 515. 518. 607. 615. 630.
Дегэнъ 390.
Дезидеріо 744.
Деккеръ, Гансъ 660.
Делиль 132. 553.
Делли, Делло 611.
Делль-Арка 806.
Де-Людъ, замокъ 588
Деокаръ св., его алтарь 661.

Дернжакъ 607.
Дессау 697.
Дестре 546. 548.
Джермано, патеръ 52.
Джильбертъ 111. 113.
Джиральди Гульемо 312.
Джованни-Анджелико 757.
— Антоніо Амадео 792. 798.
— Бертольдо ди 739.
— Герардо 755.
— Піеро ди 715. 757. 779.
— Стефано ди 779.
„Джоконда" Леонардо да Винчи 369.
Джокондо 801.
Джорджо, Франческо ди 725. 731. 779.
Джорджоне 834.
Джослинъ 264.
— Джоттино 488.
Джотто (ди Бондане) 400. 462. 465. 479. 480. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 513. 519. 521. 611. 752. 760.
Джуліано-да-Майяно 721.
— — Сангалло 724.
Джусто да Падуа 811.
Дзенале 811. 825.
Дзованъ-Андреа-Вавассора 837.
Дибольтъ Лауберъ въ Гагенау 630.
Ди-Врана 725.
Дидроновы анналы 95.
Дидронъ 95. 527.
Дижонъ: Бенига св. церковь 430. 519; Богородицы церковь 430; Верве, Клаусъ де, его работы 548. 549; значеніе города какъ художественнаго центра Бургундіи 541; живопись во вторую полов. XV стол. 576; искусство въ XV стол. 630; надгробный памятникъ герцога Іоанна Безстрашнаго и его жены Маргариты Баварской 549; памятникъ Филиппа Смѣлаго, законченный 1412 года, 549.
Диль 87. 88. 98.
Динанъ на Маасѣ 390. 547.
Диркъ-Боутсъ 568. 569. 570. 580. 628.
Дирнеса 108.
Дисенгофъ, питейная комната въ „зубчатомъ домѣ" 422.
Диссибоденбергъ, монастырская церковь 326.
Дитрихсонъ 346.
Дихтеръ, Михель 658.
Дицъ 61.
Діазъ, Родриго 252.
Діего 268.
Діего де ла Крузъ 609.
Діоклетіана дворецъ въ Салонѣ 43.
Діонисія св. гробница въ С.-Дени 79.
Діонисова лоза 10.
Діоскуры на саркофагѣ Арльскаго музея 73.
Дмитрія соборъ во Владимірѣ 166.
Доббертъ 42. 470. 480.
Доберанъ, декоративн. живопись XIV стол. 455.
„Добрый Пастырь", изображеніе Христа 11. 12. 13. 15. 17. 18. 58. 68. 73.
Догсонъ 447.
Додверманъ, Генрихъ 627.
Дожей дворецъ въ Венеціи 780.
Доконстантиновская эпоха въ исторіи искусства 6 и сл., 16 и сл.
Долмата, Джованни 845.
Дольмайръ 575.
Дольчебуоно 792. 794.
Дольчи, Джованнино 840. 841.
Доме 308. 622.
Доменико ди Томмазо-Бигорди 774.
Доминичи 521.
Домитиллы катакомбы 7. 13. 15. 50.
„Домъ Музыкантовъ" въ Реймсѣ 366.
Донадини 669.
Донадіо изъ Калабріи, Джов. 844.
Донателло 714. 716. 720. 734. 735. 736. 737. 739. 740. 743. 747. 753. 805. 806. 814.
Донато Анджело 795. 825.
Донато ди Никколо ди Бетто Барди 734, см. также Донателло.
Дорстенъ, алтарь 704.
Дортмундъ 704.
Древне-христіанская живопись: до Константина Великаго 9 и сл.; съ IV стол. по VIII стол. 49 и сл.
Древне-христіанская скульптура до Константина Великаго 16 и сл.
Древне христіанское искусство, см. искусство древне-христіанское.
Дрезденъ: алтарь въ галлереѣ 560; Бевилаква, Амброджо 825; „Волшебникъ Виргилій", флорент. гравюра въ кабинетѣ эстамповъ 757; галлереѣ 560; Мантинья, его „святое семейство" въ галлереѣ 817; поздне-готическіе сѣверно-нѣмецкіе рѣзные алтари въ музеѣ 704; Распятіе Фрейбургскаго собора въ музеѣ древностей 287; рѣзьба по дереву въ XV стол., образчики въ музеѣ 704; „Саксонское зеркало", экземпляръ рукописи, написанной между 1350 и 1375 гг., въ библіотекѣ 457; „Святой гробъ" въ церкви св. Варѳоломея (теперь въ музеѣ древностей) 702; сѣверно-нѣмецкіе рѣзные алтари XV в. 704; Филарете, конная статуэтка въ альбертинѣ 845; Франча, его „Крещеніе Христа" 1509 г. 822; „Шествіе Маріи во храмъ" Чима ди Коньяно 838; Эйкъ, Губертъ ванъ, приписываемый ему алтарь въ соборѣ 558; Эйкъ, Янъ, эстампъ съ его рисунками въ музеѣ 560.
Дрейера домъ 700.
Дрейфусъ, Гюставъ 748.
Дудерштадтская ратуша 700.
Дука, Михаилъ 164.
Дунсъ-Скотъ 352.
Дурреръ, Робертъ 341.
Дуччіо, Агостино 739.
Дюгескленъ, Бертранъ 372.
Дюльбергъ 567.
Дюплесси 595. 635.
Дюранъ-Гревиль 551. 558. 559. 600. 635. 697.
Дюреръ 619. 633.
Дюрье 137. 551. 553.

Е. Жоффруа 372.
Евангеліе ахенской соборн. ризницы 137. 146.
— Бернварда 147.
— брюссельское 137.
— брюссеельской Королевской библіотеки 147.
— Велико-герцогской библіотеки въ Карлсруэ 322.
— Воскресенскаго монастыря 529.
— Вратислава, короля 341.
— Генриха III 147.
— Годескалька въ Парижской національной библіотекѣ 134.
— ирландское, въ коллегіи свят. Троицы 113.
— Карла Лысаго въ Пар. нац. библ. 139.
— Кольберто 139.
— Мюнхенской національной библіотеки 139.
— Оттона II 143.

Евангеліе Оттона III 146.
— Парижской нац. библ. 135. 137.
— Санъ-Ваетское 140.
— Уты 147.
— Франца II въ Парижской національной библіотекѣ 140. 143.
— Эбона, епископа 137.
— Эхтернахск. 153.
— Эчміадзинскаго монастыря 134.
Евангелія каролингскія 136.
Евгеній IV, папа 759. 840.
Египетъ 20. 27. 33. 48. 80. 81.
Екатерины св. церковь въ Марбургѣ 423.
Елеазаръ и Ревекка, изображеніе ихъ встрѣчи 62.
Елизаветы святой церковь въ Марбургѣ 423.
Ельпидій Рустикъ, діаконъ 53.
Енохъ, пророкъ, миніатюрная рукопись Космы Индикоплевста 64.
Евреи 18.

Жакопо 729.
Жакопо-делла-кверчія 728.
Жанъ Арраускій 371.
— изъ Парижа, см. Переаль, Жанъ
— Пепинъ 371.
„Жертвоприношеніе Исаака" 14. 60. 63.
Живопись 4. 9 и сл., 86 и сл., 126 и сл., 228 и сл., 249 и сл., 264 и сл., 290 и сл., 317 и сл. 336 и сл., 384 и сл., 393 и сл., 400 и сл., 405 и сл., 420 и сл., 440 и сл., 478 и сл., 511 и сл., 519 и сл., 550 и сл., 592 и сл., 617 и сл., 627 и сл., 676 и сл., 705 и сл., 750 и сл.
— австрійская 336.
Живопись Англійская 405 и сл., 617.
Живопись Верхне-итальянская 511 и сл.
— испанская 400.
— катакомбная 73.
— книжная миніат. (англ.) 46.
— миніатюрная, 61, см. также миніатюрная живопись.
— Нидерландская и бургундская 550.
— Пиренейскаго п-ва 610 и сл.
— Рейнская 420. 627.
Живопись Римск. и нижнеитал. 519 и сл.
Живопись саксонская 290. 295.
— станковая 65; въ Россіи 167.
— стекл. (на стеклѣ) 231.
— сѣверно-нѣмецкая 455.
— — французская 249.
— Тосканская 478 и сл.
— эмалевая 232.
— южно-германская 336.
„Жизнь аббатовъ" 267.
Жили-Дидо 229.
Жиль 609.
Жираръ Орлеанскій 376.
Жоффруа д'Е 372.

Заальфельдъ 704.
Заксъ 719.
Зальценбергъ 27. 58.
Замокъ Водрейль 376.
— Венсеннскій 367.
— Вольфеггъ въ Швабіи 639.
— Дюнуа въ Ботанси 582.
— Кастель дель Монте 516.
— нѣмецкаго ордена въ Маріенбургѣ 450.
— Пьеррфонъ 367.
— Семпре Новиса 608.
— Фридриха Барбаросы 311.
— Эльсэмскій 403.
Замора, Санхо де 612.
Западно-европейское искусство XIII—XIV стол. 98, 351.
Зара-веккія 725.
Зауерландъ 145.
Зауеръ 845.
Звенигородскій, А. 93.
Зеегеръ 667.
Зеекъ 558.
Зейдлицъ, В. фонъ 595. 635. 693. 753. 795. 825. 826. 828.
Зелигенштадтъ 118.
Земперъ, Ганзъ 470. 677. 688. 714. 726.
Земрау 726.
Зенале 826.
Зестъ 456. 707; стѣнопись церкви Богоматери 292.
Зиггартъ 331.
Зинцигская церковь 304.
Зодчество 6 и сл., 81 и сл., 114 и сл., 299 и сл., 342 и сл., 351 и сл., 447 и сл., 538 и сл., 580 и сл., 602 и сл., 613 и сл., 620 и сл., 647 и сл.
— австрійское и южно-нѣмецкое 647.
— Англійское 107, 108. 613.
— византійское 160.
— древне-христіанское 20 и сл.
— каролингско - оттоновской эпохи 116.
Зодчество скандинавское сѣверно-нѣмецкое 342.
— французское 351 и сл., 580 и сл.
„Золотая Орда" 528. 852
„ — Псалтирь" 140.
„Золотой кодексъ" 137, 144.
Золотой Рогъ 39. 80.
„Золотыя ворота" Ѳеодосія Великаго 33.
„Золотыя двери" Фрейбургскаго собора 285. 287.
Зоргъ, Антонъ 680.
Зостъ, см. Зестъ.
Зутнеръ, Якобъ 677.

Иванъ III, моск. князь 852.
Иванъ Даниловичъ Калита, русск. князь 528.
„Ивейкъ" 293.
Идфригъ 113.
Изабеллы Ангулемской надгробное изваяніе 227.
„Изгнаніе прародителей изъ Рая", изображеніе на саркофагахъ 73.
Изенманнъ, Каспаръ 629, 635.
Изида 71.
Или 403.
Илло 320.
„Иль-Буджано" 739.
— Гоббо 803
— де Фраже 236. 364.
Имгоффа алтарь 690.
Имгофъ, Конрадъ 697.
Имола 795.
Императорская Публичная библіотека въ С.-Петербургѣ 114.
Ингобертъ 141.
Индикоплейстъ, Косма 64.
Индія 855.
Иннокентій III 482.
— VIII 841.
„Иноземный гость" Томазія фонъ Цирклярія 340.
Инъ-Классе 44.
д'Ипръ Никола 600.
Ирина, визант. императрица 82. 87.
Ирины святой церковь въ Константинополѣ 39.
Иріартъ 753.
Ирландія 108.
Ирландская Академія 110.
Ирландскіе кресты 109.
Исидоръ изъ Милета 37.
Искусство англійское 613; см. также англійское искусство.
— Бургундское и нидерландское 386.
— Великобританіи и Ирландіи 107.
— внѣрейнскаго юга 647 и сл.

http://lib.kr.ua/

Искусство Германіи 267 и сл., 324. 407 и сл.
— древне-христіанское (около 100—750 гг. по Р. Х.): древне-христіанское зодчество до Константина Великаго 6; древне-христіанск. живопись до Константина Великаго 9; древне-христ. скульптура до Конст. Вел. 16; христіанское искусство съ IV по начало VII стол.: зодчество 20; живопись 49; скульптура 67.
— испанское и португальское 252. 396 и сл., 602 и сл.
— итальянское 169; см. также итальянское искусство.
— каролингской и оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 г. 114.
— XV столѣтія: нидерландско-бургундское 538; французское 580; испанское 602; англійское 613; германское: прирейнской области 620; южно-германское 647; сѣверно-германское 697; скандинавское 710; итальянское 813.
— Рима и нижн. Италіи 514 и сл.
— романское: въ Римѣ и въ Умбріи 181; въ Тосканѣ 188.
— Русское 165; въ эпоху монгольскаго ига 1225—1400 гг. 528.
— саксонское 267 и сл.
— скандинавское 342. 458.
— средневѣковое (раннее, съ VIII по XI стол.): искусство христіанскаго востока—Византійское зодчество 81; Визант. живопись 86; Визант. скульпт. 93; армянское и грузинское искусство 95; западн. искусство — Италіи и Испаніи 98; Великобританіи и Ирландіи 107; искусства каролингской и оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна 114.
— — (періодъ зрѣлаго средневѣковья, 1050—1250 гг.): эпоха расцвѣта визант. искусства 159; русское искусство 165; армяно-грузинское искусство 168; итальянское искусство 169; искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи 181; романское искусство въ Тосканѣ 188; ломбардо-романское искусство 199; западно европейское искусство: во Франціи и Бургундіи 209; искусство въ Испаніи и Португаліи 252; англійское искусство 255; германское искусство: саксонское и вестфальское 267; рейнское 299; южно-германское и австрійское 324; искусство въ сѣверно нѣмецкой низменности и Скандинавіи 342.
Искусство средневѣковое поздняго періода (отъ середины XIII стол. до конца XIV стол.): западно-европейское 351; южно-французское 381; бургундское и нидерландское 386; испанское и порту гальское 396; англій ское 401; германское: области Рейна 407; южно-нѣмецкое и австрійское 429; сѣверно-германское 447; скандинавское 458; итальянское 460; христіанскаго востока: византійское 522; русское до монгольскаго ига 528; на средн. и нижн. Дунаѣ 529; въ восточн. странахъ Средиземн. моря 552.
— сѣверно-нѣмецкое 342.
— французское 580 и сл.
Испанская живопись 400.
Испанское и португальское искусство 396 и сл., 602 и сл.
„Исторія ангеловъ" 267.
„Исторія короля Оффы" 267.
„Источникъ жизни", символическое изображеніе въ рукописи Рабулы 63. 134.
„Исцѣленіе кровоточивой 16.
Италикъ, Силій 755.
Италія 58. 169. 170 и сл., 352. 713 и сл.
Италія верхняя 98. 790;
— средняя 98. 755;
— сѣверная 726;
— южная 349.
Италы рукопись (латинскій переводъ Библіи) 61.
Итальянскіе города 20.
Итальянское искусство: ранняго средневѣковья (750—1050 гг.) 98; въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250): Венеціи и нижн. Италіи 169; въ Римѣ и Умбріи 181; въ Тосканѣ 188; ломбардо-романское 199; въ эпоху позднаго средневѣковья (1250—1400 гг.): Тосканск. и средне-итал. 460; верхне-итал. искусство 502; римское 514; искусство итал. городовъ въ XV стол.: Тосканск и средне-итал. 713; верхне-итальянское 789.

Іаковъ Кампостельскій 257.
І. А. М. изъ Цволле, мастеръ 580.
Іеллингскій руничный камень 114.
Іерусалимъ 55.
Іешке 751.
Іисуса Навина Книга, иллюстр. 61.
Іоанна и Павла церковь 40.
„ — — въ купели" церковь 42.
— святого церковь въ Ефесѣ 36.
— — — (мечеть Мирахора) 34.
Іоаннитовъ орденъ, его владѣнія на о. Родосѣ 857.
Іоаннъ I, король 349.
— II, португ. кор. 607.
— Безстрашный 394, 396.
— Беррійскій 366.
— Добрый 376. 386.
— Златоустъ 165.
— изъ Троппау 446.
— Косматъ 519.
— Креститель, композиція 70. 292. 293.
— Лютихскій 371, 390.
— Предтеча на ставореткѣ Лимбургскаго собора 93.
Іоганъ-Нѣмецъ, см. Алеманъ, Іоганъ 609.
Іодокюсъ-Фейтъ 554.
Іозесъ изъ Динана, Іоганъ 390.
Іона, изображеніе его 12.
„Іоны саркофагъ" 13.
Іоргъ - Сирлинъ Старшій, скульпторъ 654.
— — Младшій 655.
Іорданъ, Максъ 753.

Іосифъ, изображеніе эпизодовъ изъ его исторіи 70.
Іостъ, Янъ 627.
Іудейская религія, ея отношеніе къ изобразительному искусству 2. 3.

Кавалли, Фредерико 513.
Каваллани, Пьетро 519, 520.
Кавалуччи 726. 743.
Кавальказелле 51. 470. 480. 753. 765.
Казань, Кремль 528.
Каза Раймонди въ Кремонѣ 796.
Кайзерсвертъ: жилые дома романскаго стиля 310; императорскій дворецъ 311.
Кайзерслаутернъ, замокъ Фридриха Барбароссы 311.
Каиръ: Анба-Шенуди („Бѣлый монастырь“) 28; деревян. церковные рельефы VII и VIII в. 94; Мари-Гиргисъ (церковь свят. Георгія) 27; стиль конца VIII в., 94; Эль-Му-Аллака, церковь, ея рельефы, вырѣзан. въ VI в. 71.
Калабрія 98.
Каламисъ 17.
Калатъ-Симанъ 29.
Калбъ-Лузе: базилики 29. 30; церковь 30.
Калита, Иванъ Даниловичъ, русск. князь 528.
Каллабъ 480, 483, 487.
Калликста катакомбы 7. 14. 51.
Каллимахусъ 668.
Кальвадосъ 149.
Кальваканти, Андреа ди Ладзаро 739.
Калькаръ, церковь 622.
Кальрейтская дарохранительница 667.
Кальхрейтъ 667.
Кальцини 725.
Камбіо, Арнольди ди 462. 472. 473.
Камера-Санта 106.
Камерино, Якопо 519.
Каммереръ 551.
Кампаньоло, Джуліо 837.
Кампанья римская 40.
Кампенъ, Роберъ 561. 563
Кампіоне, Бонино да 510.
— Джованни 509.
Кампіонези 509.
Кампо-Санто въ Пизѣ 769.
Кана Галилейская 150.
Канграндe делла Скала 510.
Каноза соборъ 174.
Капелла Георгія св. въ Падуѣ 513.
— Годергарда въ при-Майнцскомъ соборѣ 308.
Капелла Гольцшуэра 667.
— госпиталя Святого Духа 660.
— Екатерининская въ церкви Богоматери въ Гентѣ 394.
— картезіанцевъ въ Вильневъ-ле-Авиньонѣ 385.
— Медичи въ С.-Кроче 720.
— Пацци 718.
— Портинари въ С.-Эвсторджо 720.
— Роха св. въ Нюрнбергѣ 697.
— Санта-Марія-Антика 510.
— Санъ-Феличе въ церкви св. Антонія въ Падуѣ 513.
— Сильвестра святого 130.
— Стефана святого 405.
— Флоріана св. въ Краковѣ 664.
— Чарторыйскихъ 664.
— Штрейхенской обители 686.
Каприно, Мео 840.
Карадоссо 802. 804.
Каракаллы и Діоклетіана термы 1.
Каретто, Илкарія 729.
Карлъ I Великій 116. 118. 132. 133. 148.
— IV 443. 445.
— V Мудрый 354. 366. 371.
— VII 597.
— VIII 600. 601.
— Лысый 136.
— Славный, его гробница 518.
— Смѣлый 580.
Карпаччо, Витторе 838. 849.
Карото, Джованни Франческо 829.
Каррара 511. 805.
Карстаньенъ 621.
Картагенъ, Алонзо 609.
Картезіанскій монастырь 792.
Касръ - ибнъ - Варданъ, купольная базилика 31.
Кассабская церковь въ Лидіи 39.
Кастеллани 468.
Кастаньо, Андреа дель 765.
Кастель дель Монте, замокъ 516.
— Нуово 843.
Кастилія 252. 396. 609.
Кастильо, Хоао де 607.
Кастильоне д'Олона 760.
Кастро, Хуанъ Санхецъ де 612.
Катакомбная живопись 73.
„Катакомбныя церкви“ 8.
Катакомбы 7 и сл.
— Александрійскія 7.
— Валитиллы 50.
Катакомбы Домитиллы 80.
— Киренскія 7.
— Киріака святого 50.
— Мелосскія 7.
— Понціана въ Римѣ 51.
— римскія 50; христіанскіе символы и древнѣйшіе образы Священ. Писанія въ нихъ 1.
— Санъ-Грандіозо въ Неаполѣ 51.
— Севастьяна святого 50.
— Сиракузъ 7.
— Сициліи 7.
Катанія: Мессина, Пьетро, его мадонна въ Санта-Марія-дель-Джезу 832.
Кателланосъ, Франгосъ 526.
Катено, Виченцо 839.
Катрино, Мео дель 841.
Каттанео 99. 104.
Каучшъ (Кауцшъ) 630. 641.
Кацвангъ 667.
Кацгеймеръ, живопис. 668.
Квартеро, Риккардо 850.
Квастъ 27.
Кведлинбургъ: замокъ 273; капитель въ церкви 121; латинскій переводъ Библіи (рукопись Италы) 61; „памятники аббатисъ“ 282; церковь 153.
Квентель, Генрихъ 641.
Кверчія изъ Сіены, Жакопо 728. 729. 730. 731. 734. 735.
Квиріналъ 782.
Квиттъ 59.
Келлино да Пиза, Антоніо 846.
Кельнъ: алтарный вкладень XIV столѣтія, находящійся въ музеѣ 425; алтарный образъ собора, написанный Лохнеромъ около 1440 года 643; Апостоловъ святыхъ церковь, построенная приблизительно въ XII в. 305; Благовѣщенія фигура (1435 г.) въ церкви св. Куниберта 625; „Богоматерь во славѣ“ (картина, написанная 1460—1480 гг.) въ музеѣ 644; Вассерфасъ, Гергардъ, ратманъ 642; Вильгельмъ, мастеръ. значеніе стиля его школы въ XV столѣтіи 642; Высокая готика въ церкви св. Гереона 408; Гереона свят. церковь, стиль ея 421; „Гюрцениха“ палата, пристроенная 1441 г. къ ратушѣ 623; Евангеліе, богатое византійскими мотивами, написанное около 1250 г. 323;

http://lib.kiev.ua/

живопись XIV стол. 421; живопись XV столѣтія, цвѣтущее состояніе ея 627; „Жизнь дѣвы Маріи", картина XV стол. 644; значеніе города, какъ центра средневѣковаго зодчества Германіи 304; Квентеля, Генриха, библія, появившаяся около 1480 года 641; книжная гравюра на деревѣ въ XV столѣт. 641; криптъ церкви Маріи въ Капитоліи 319; криптъ церкви св. Гереона, какъ образецъ монументальнаго романскаго искусства 322; Куйнъ, Конрадъ, одинъ изъ строителей собора 622; Куниберта св. церковь, монументальныя фигуры святыхъ на столбахъ 320; „Легенда о св. Георгіи" (написан. около 1460 года) 644; Ліутгарда школа 146; Лохнеръ, Стефанъ, мастеръ „картины кельнскаго собора" 642; Маврикія свят. церковь, построенная около 1130 г. 304; Маврина св. рака въ церкви Богоматери на Шнургассе 323, 324; „Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ", картина Лохнера въ музеѣ 643; „Мадонна съ фіалкой", картина Лохнера въ архіепископскомъ музеѣ 642; Маріи св. церковь въ Капитоліи (освященная въ 1049 г.) 304; „Мастеръ алтаря св. Ѳомы или св. Варѳоломея", его произведенія въ музеѣ 646; „мастеръ ливербергскихъ страстей" 645; „мастеръ святого рода", его работы въ XV стол. 645; „мастеръ св. Северина", его работы въ XV столѣтіи 645; миніатюрная живопись XIV стол. 429; Миноритовъ церковь со сводчатымъ покрытіемъ 413; нижнерейнская живопись на загородкахъ хора въ соборѣ 421; обиліе церквей въ XII столѣтіи 304; оконныя стекла, цвѣтныя, въ церкви св. Куниберта 322, отсутствіе архитектуръ въ церквахъ XI столѣтія 314; Пантелеона святого церковь 120; P. W., мастеръ, его „Война со швабами" 642, „Плачъ надъ тѣломъ Христа", картина XV стол., находящаяся въ музеѣ 644; Плектруды святой рельефная фигура на ея гробницѣ въ церкви Маріи въ Капитоліи 315; „Поклоненіе волхвовъ", картина „мастера алтаря св. Ѳомы" въ галлереѣ въ Зигмарингенѣ 647; „Поклоненіе Младенцу", картина Лохнера, составляющая собственность принцессы Саксенъ-Альтенбургской 643; потолочн. и стѣнныя фрески въ церкви 421; Распятіе въ ризницѣ церкви св. Северина 422; Распятіе, заказанное ратманомъ Гергардомъ Вассерфасомъ около 1417 г. 642; ратуша (старая), прибавленная къ ней въ 1407—1414 гг. пятиэтажная башня 622; рождества церковь въ Виѳлеемѣ 305; романскіе жилые дома 310; романскія выемчатыя эмали, значеніе города въ производствѣ ихъ въ XII столѣтіи 323; служебные сборники библіи 1357 г. 429; соборъ, какъ типъ французской постройки на нѣмецкой почвѣ 411; станковая живопись XIV столѣтія 422. 424; станковая живопись въ продолженіе большей части XV вѣка 642; „Страшный судъ", картина Лохнера въ музеѣ 642; транситы 980 года въ церкви св. Пантелеона 120; утрехтскій образъ 457; фрески XV столѣтія въ церквахъ 628; „Христосъ на крестѣ", картина XV ст., находящаяся въ музеѣ 644; Цецилія святая, рельефъ въ тимпанѣ сѣвернаго портала церкви 314; школа XIV столѣтія 421; Шнютгена, соборнаго каноника, коллекція круглопластическихъ произведеній романской эпохи мелкой пластики 315. 321; Эцвейлера домъ, какъ примѣръ красиваго купеческаго дома XV столѣтія 623.

Кембриджъ, миніат. рукоп. библ. 141.

Кеммереръ 395, 558, 570.

Кенигсбергъ: жилые дома и военныя сооруженія XV ст. 701.

Кенигслутеръ, церковь заложенная 1135 года 274.

Кенсингтонскій музей въ Лондонѣ 95.

Кентавръ 95.

Кернъ, Іосифъ 551.

Керъ, Жакъ 582.

Кестнера музей въ Ганноверѣ 663.

„Киворій" 730.

Киллалоэ, церковь 108.

Киллэльская башня 108.

Кильхбергскій алтарь 684.

Кингсъ-Колледжъ въ Кембриджѣ 615.

Киренскія катакомбы 7. 11.

Кирилловъ монастырь въ Кіевѣ 167.

Кишера 47. 236.

Кіаве, Антоніо 845.

Кіадароло, Джованни Марія 822.

Кіевъ: десятин. церковь, сооруженная Владиміромъ св. 989—996 гг. 165; Кирилловъ монастырь 167; „Нерушимыя стѣны" богоматерь 167; софійскій соборъ 167.

Клаусъ Бергъ изъ Любека 712.

— Слютеръ 390.

Клейнклаусъ 393.

Клеменъ 104. 133. 148. 149. 150. 151. 223. 279. 314. 318. 421. 628.

Клермонъ де-л'Уазъ 366.

Климента святого церковь 104. 105.

Климентъ II, папа 436.

Клюни музей въ Парижѣ 78.

Клюнійское аббатство 121. 221. 222.

Кмеларцъ 599.

Кнаппъ 753. 773.

Кнехтштедтенъ: фигура спасителя, возсѣдающаго на радугѣ 319; фрески въ западн. хорѣ аббатской церкви 319.

„Книга Бытія" Вѣнской придворной библіотеки 61. 62.

„Книга правилъ изъ Нижняго монастыря" 145.

„Книга растеній врача Діоскорида" 64.

Кпорра окно 678.

Кобленцъ: доминиканская церковь съ сводчатымъ покрытіемъ 413; Кастора св. церковь 303; „Походъ императора Генриха VII и его брата Балдуина", иллюстрированная хроника въ государственномъ архивѣ 428; Распятіе надъ

гробницей архіепископа Куно въ церкви св. Кастора 422; романскіе жилые дома 310.
Кобургеръ, Антонъ 680.
Кобургъ, Евангеліе изъ Гандергейма на Эсте 131.
„Кодексъ Эгберта“ 145.
Коджа-Калесси базилика 31.
Козимо, Піеро ди 773.
Козьмы и Даміана святыхъ церковь 57.
Коккериль 264.
Колинъ, Варѳоломея церковь 430.
Коллегія Мертона 403. 406.
Коллеони, Бартоломео, кондотьеръ 749. 794.
Коломбъ, скульпторъ 600.
Коломенское, село близъ Москвы, церковь Успенія Божіей Матери 854.
Колонна Константина Великаго на кругломъ форумѣ 36.
— Марка Аврелія 36.
— Траяна 36.
— Ѳеодосія Великаго на Бычачьей площади 36.
Колонна, Франческо 813.
Колумбанъ 107.
Кольбъ 291.
Кольмаръ: алтарь, украшенный живописными створками Маттіаса Груневальда, остатки его въ музеѣ 626; Доминиканская церковь съ картинами Шонгауэра 638; „Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ“, работа Шонгауэра, исполненная 1473 г., хранящаяся въ церкви свят. Мартина 637; музей: хранящіяся въ немъ картины, приписываемыя Шонгауэру 637; створки „запрестольнаго образа изъ Изенгейма“, хранящіяся въ музеѣ 637; „Страсти Господни“, 16 картинъ, приписываемыхъ Шонгауэру, хранящіяся въ церкви 638; Шиллингъ, Гансъ, его всемірная хроника 1459 г. въ городской библіотекѣ 630; Шонгауэръ, библіографія, касающаяся его работъ, опубликованная Бальцемъ по порученію Кольмарскаго Общества его имени 635.
Кольтеллини, Микеле 820.
Комбургъ близъ Швабскаго Галля: ворота романскаго стиля, увѣнчанныя двумя башнями надъ циркульно-арочной галлереей 330; церковь бенедиктинскаго аббатства, ея скульптура 336.
„Комментарій къ Книгѣ Бытія“, французскій 386.
Коммены 160. 164.
Комо, Мальвито, Томазо 843.
Коморнъ, замокъ 859.
Компьенская ратуша 582.
Кондаковъ, Н. П. 61. 64. 88. 89. 93. 523.
Кондалькинскія башни 108.
Кондуччи, Моро 799.
Конельяно 838.
Конксолъ 519.
Конрадъ изъ Зеста 707.
— Куйнъ 622.
— Монахъ 340.
„Константинова колонна на кругломъ форумѣ“ 36.
Константинополь: Амаѳей изъ Траллъ, строитель Софійскаго собора (Ая-Софіи) 37; арсеналъ (прежде церковь святой Ирины, построенная въ VI вѣкѣ) 39; базилики древне-христіанскихъ церквей 26; „Богоматерь съ Младенцемъ“ въ церкви св. Маріи“ 624; бодрумы эпохи Ѳеодосія II, построенные александрійскими зодчими 33; бронзовыя двухстворчатыя двери, украшенныя цвѣтами, въ Софійскомъ соборѣ 39; Василій I, его дѣятельность по украшенію города 82. 83; византійское искусство послѣ взятія города турками 851; водоемы общественные, какъ типъ развитія архитектурныхъ формъ 33; галлереи подземныхъ водоемовъ съ коринѳскими колоннами 42; Дандоло, Энрико, дожъ Венеціи, завоевавшій городъ 170; Дезидерій, аббатъ монте-кассинскаго монастыря, его снош. съ К. въ XI стол. 177; епископское сѣдалище Равеннскаго собора (изготовленіе его, по предполож., въ К.) 70; живопись мозаичная и фресковая времени Палеологовъ 523; значеніе города, какъ художественнаго центра въ послѣ-константиновскую эпоху 48; „Золотыя ворота“, построенныя Ѳеодосіемъ Великимъ между 388 и 391 гг. 33; иконоборство VIII в., значеніе его для искусства въ К. 82; императорскій дворецъ, обновленный при Василіи I (IX стол.) 83; Ирина, императрица 82; Ирины святой церковь, возникшая въ VI стол. и перестроенная въ VIII стол. 39. 171; Исидоръ изъ Милета, строитель Софійскаго собора (Ая-Софіи) 37; капители колоннъ и пилястръ въ Софійскомъ соборѣ 37. 38; Кахріе-Джами, его притворы (прежде Монне-тесъ-Хорасъ) 523; „Книга растен. врача Діоскрида“, изготовлен. для Юліаны Аниціи 64; Константинъ Великій, его дѣятельность по украшенію города 26. 27 и сл.; Константинъ V 82; куполъ Софійскаго собора, покоющійся на столбахъ 37; Левъ Исавряninъ 82; македонская династія, ея покровительство искусству 82; мозаики времени палеологовъ 523; мозаичное дѣло, пресѣченіе его иконоборствомъ 60; монастырское искусство эллинистическо-христіанскаго Востока, его вліяніе на раннюю орнаментику 49; Моне-тесъ-Хорасъ, церковь, ея мозаики и фрески времени Палеологовъ 523; Мохаметъ II, призваніе имъ итальянскихъ художниковъ 858; обособленность города (въ смыслѣ художественнаго творчества) отъ другихъ центровъ древне-христіанскаго искусства 79; орнаментика византійская около 500 г., новое направленіе 49; переселеніе въ К. римскихъ императоровъ и ростъ его значенія и художественнаго творчества 80; писатели по исторіи искусства, знакомящіе съ христіанскими памятниками города 27; Проконнеса мраморныя ломки, создавшія поколѣніе каменщиковъ въ царствованіе Ѳеодосія 33; скульптура XI столѣтія, ея обращеніе къ прикладному искусству 94; Софіи святой храмъ (т. н. Софійскій соборъ) 26. 37. 38. 39; Ставракій, изготовившій двери римск. Сантъ Паоло, 164; „Страш-

ный судъ“ въ церкви св. Маріи 524; таблетки слоновой кости XV столѣтія 94; Текфуръ-Сарай, трехэтажная развалина, сохранившаяся изъ константиноп. дворцовъ 83; фресковая живопись времени Палеологовъ 523; художественныя теченія, сообщаемыя въ VIII в. Западу черезъ посредство города 81; церковныя постройки XIII столѣтія 525; эмаль перегородочная (email cloisonne), ея техника, достигшая совершенства въ эпоху царствованія Македонской династіи 92; Ѳеофана, императрица, жена Оттона II, вывезенныя ею эмали 155; Ѳеодосій Великій, его дѣятельность по украшенію города въ IV вѣкѣ 33.
Константинъ Великій 20. 24. 25. 26. 32. 52. 71.
Константинъ V 82.
— VII Багрянородный 93.
Констанціи св. церковь 26. 41. 54.
Констанція Кастильская 371.
Констанцъ: Вейнгартенская рукопись 428; „двѣнадцать картинъ изъ жизни св. Николая“ въ соборѣ 628; Распятіе 1348 года въ ризницѣ собора 628; „Рукопись Манессе“ 428; соборные съѣзды (1414—1418 г.) князей 630; соборъ 326; фрески собора 628; художественное движеніе XV столѣтія 630.
Констаньо 769.
Конти, Бернардино 825. 828.
Конуэль 551.
Копенгагенъ: музей 558; рѣзной алтарь 711; створка съ изображеніемъ жертвователя со св. Антоніемъ 558.
Копперфлагеръ, Якобъ де 548.
Корадо Риччи 788.
Корба школа 133.
Корбейль на Сенѣ 246.
Корби, западно-франкскій монастырь 118. 139.
Корвейская аббатская церковь 121.
Корвейскій монастырь на Везерѣ 118.
Корвинъ, Матвѣй 755. 756. 846. 859.
Корнеліусъ 726. 729.
Корнаро, Катарина, кипрская королева 857.
Коррадо-Риччи 753.
Корреджіо 823.
Корсиньяно 723.
Кортона, Урбано да 739.
Коруайе 237.
Косма, монахъ 64.
— II 515.
Косматы 186; ихъ архитектура 515; ихъ работы 183.
Косматъ Іоаннъ 519.
— Теодоръ 515.
Космé 818.
Косса, Франческо 818. 819. 820. 823.
Коста, Лоренцо 811. 820. 821.
Коте, Юліусъ 46.
„Коттонова Библія“ VI вѣка 63.
Конуччи, Моро 798.
Коццарелли, Джакомо 725. 731.
Крайльсгаймскій соборъ 695.
Краковъ: Вейцзекеръ, изображеніе имъ польскихъ типовъ 662; гробница короля Казиміра Ягелло въ соборѣ (оконч. 1492 года) 662; Дѣвы Маріи алтарь (1477—1489 гг.) въ церкви Богоматери 662; Іоанна Крестителя алтарь, его „древесный стиль“ 664; Іоанна св. алтарь въ капеллѣ Флорапа св. 664; „Collegium Jagellonicum“, университетское зданіе Казиміра Великаго 65; Распятія алтарь въ капеллѣ Чарторійскихъ 664; ратуша XIV стол., уцѣлѣвшая отъ нея башня на рыночной площади 434; Станислава св. алтарь въ національномъ музеѣ 664; художественное значеніе города въ XV столѣт. 657; Штоссъ, Станиславъ, его работы 664; Штоссъ Фейтъ, Рельефъ церкви Дѣвы Маріи 668.
Краусъ, Ф.-Кс. 8. 9. 15. 19. 23. 51. 64. 142. 177. 351. 628.
Крауфутъ, Адамъ 31. 662. 702.
Краучбакъ, тампліеръ 405.
Крафftъ, Адамъ, ваятель 664. 665. 666. 667.
Креди, Лоренцо 749. 778.
Кремль въ Москвѣ 852.
Кремона: Боккачіо, украш. имъ собора 823; Бембо, Франческо, его „Поклоненіе волхвовъ“ 1515 года— въ соборѣ 824; Венето 839; Мелоне, Альтобелло, его „Избіеніе Младенцевъ“ 1517 года въ соборѣ 824; Падуанско-феррарское теченіе 823; фрески въ соборѣ 823. 824.
Крестильни 23.
Кресты 109. 110.
— ирландскіе, надписи на нихъ 109.
„Крещеніе Господне“, арабскій орнаментъ 94.
— — композиція 15. 58.
Крещенціо, Антоніо 850.
Кривелли, Карло 832.
— Таддео 812.
„Крипты пяти святыхъ“ 14.
„ — страстей Господнихъ“ 16.
„Криспинъ и Кристиніанъ“, изображеніе въ церкви Вальтруды св. въ Бренталисѣ 547.
Кристеллеръ 756. 815. 816. 818. 837.
Кристо де ла Лузъ 257.
Кристусъ изъ Барле, Петръ 558. 561. 613.
Крове 551.
Кронака, Симоне 724.
Кроу 51. 470. 480. 753.
Крочифисси, Симоне деи 512.
Крутгуэлъ, Модъ 740. 743.
Ксантенъ: Живопись XV столѣтія 627; окна собора 629; церковь монастыря св. Виктора 413.
Ксилографія 396. 446.
Ксиропотаму на Аѳонѣ 95.
Куглеръ 704.
Куйнъ, Конрадъ 625.
Кукъ 753.
Кунгофера окно 678.
Кунигунда, королева 436.
Кунъ, Каспаръ 648.
Куражо, Л. 223. 367. 368. 549. 807.
Кутлумари 852.
Куттенбергъ, церковь св. Варвары 651.
Кэмбриджъ 403.
Кюнгъ, Э. 625.
Кюнстле 318.

Лабартъ 88.
Лаваль, Жанна 599.
Лавиньи 79.
Лавра на Аѳонѣ 852.
„Лаврентьевскій кодексъ“ Четвероевангелія 63.
Лаврентія св. церковь въ Римѣ 25. 26. 39. 46.
Ла-Гаполь 18.
Lady Chapel 403.
Лайбъ, Конрадъ 687.
Ламберти, Никколо ди Піетро 808.
Ламберъ-Патрасъ 248.
Лампрехтъ 132. 146.
Лана 366.

Ланге 684.
Лангедокъ 218. 224.
Ландауэръ, Бертольдъ 692.
Ландсбергъ, Геррада ф., эльзасская аббатисса 322.
Ландсгутъ: Афры св. капелла, надгробныя фигуры зрѣлаго средневѣковья 333; Гансъ изъ Буркгаузена, мастеръ, его работы 659; Іодокуса святого церковь, построенная въ XV стол. 650; Мартина св. церк., построенн. въ XV стол. 650; монументальная церковная скульптура XV стол. 656; надгробный бюстъ 1432 г. зодчаго Ганса изъ Буркгаузена въ церкви св. Мартина 657; Святого Духа церковь, построенная въ XV стол. 650; скульптуры монастырскихъ церквей на кладбищѣ 332; Траусницъ замокъ, скульптуры его двухэтажной капеллы 333.
Ландсгутъ, Якобъ 625.
Ланци ложа 468.
Лаонъ: библіотека 252; живопись на стеклѣ, готическая 373; жилые дома, готическіе 367; соборъ 240.
Лапо-Портиджани 739.
Лаппенбергъ 706.
Ласпейресъ 714.
Ластепри, де 47. 116. 368.
Латеранская базилика 25.
Латеранскій баптистерій 55.
— музей 13. 17. 68.
— соборъ 26.
Латинскія иллюстрированныя рукописи 65.
Латинск. дороги гробницы 1.
Лауберъ, Дибольтъ 630.
Лауенбургъ 343.
Лаурана, Лучіано 725. 847. 851.
— Франческо 842. 843. 846. 847. 851.
Лауранъ 795.
Лафилле́ 229.
Лахнеръ 701.
Ле-Бланъ, Эдмондъ 18. 19.
Леви 552.
Левъ Исаврянинъ 82. 186.
Левъ IX, папа 326.
Лезеръ 753. 765.
Лейденъ, миніатюрная рукопись библіот. 141; псалтирь Универсальной библіотеки 266.
Лейпцигъ: Доминика св. изображеніе въ церкви миноритовъ 705; станковая живопись: имена художниковъ въ архивахъ города 706.
Лейтгардтъ 141.
Лейтшу 132.
Лекуа-де-ла-Маршъ 232.
Леллъ 522.
Леманнъ, Альфр. 694. 697.
Ле-Манъ 227. 233. 244. 250. 373. 594. 595.
Лемонье 732.
Лемуатюрье, Антуанъ 550.
Лендинара, Кристофоро да 812.
— Лоренцо 812.
Ленеръ 341.
Леобекская школа 708.
Леонарди, Алессандро 809.
Леонардо, Кименти 859.
Леонора, жена Фридриха III 658.
Леонъ, королевство въ Овіедо 106. 252.
Леонскій соборъ 397.
Леонардо да Винчи, см. Винчи, Леонардо да.
Лермольевъ 753. 762.
Лерсъ, Максъ 580. 634. 635. 638. 639.
Лерхъ, Николай, скульпторъ 657.
Лекcскія башни 108.
Летарульи 840.
Летгэби 405.
Летче 522.
Лефеврь-Понталисъ 236.
Лефоръ, Л. 9.
Леффельгольцовъ алтарь 692.
Лечче, Санъ-Никола-е-Катальдо 174.
Либерале де Верона 829.
Либерій, папа 39. 55.
Либри, Джироланео 812. 829.
Ливерпуль: цоколь съ изображеніемъ „скорби богоматери", раб. Эрколе Роберти 820; Эйкъ, Янъ, его „Мадонна въ комнатѣ" въ Инсъ-Голѣ 559.
Ливіи Примитивы мраморный саркофагъ 18.
Лидгэтъ 619.
Лизиппъ 734.
Лимбургскій соборъ на Ланѣ 93.
Лимбургъ на Ланѣ 421; соборъ, сооруженный между 1213 и 1242 гг. 307.
Лиможъ: выемчатая эмаль, занесенная во времена аббата Сюже лотарингскими мастерами 233; значеніе эмалевой живописи города для Южной Франціи 385; техника эмалевой живописи, ея вліяніе на живопись Южной Франціи 594; эмалевая живопись въ эпоху зрѣлаго средневѣковья 232.
Линдау 421.
Линдисфарнъ близъ Дергема, художеств. колонія Іоны 113.
Линднеръ 319.
Линкольнъ: рельефы 405; соборъ 261.
Линкопингскій соборъ въ Швеціи 710.
Линскирхенъ, церк. Богородицы 421.
Липпи, Филиппо 766. 769. 772. 784. 859.
Липпманнъ 385. 756.
„Лисборнскій мастеръ", художникъ 707.
Лисборнъ, монастырская церковь 707.
Лихтвардъ 708.
„Liet von der Maget" Вернгера изъ Тетернзее 340.
Ліонъ, Жанъ Перреаль 601.
Ліутгаръ, кардиналъ 139. 144.
Ліутгрехтъ 332.
„Лобзаніе Іуды", изображ. на саркофагахъ 73.
Ловрана, см. Лаура, Лучіано.
Лöдевикъ, мастеръ 627.
Лоджіа де Ланца 508.
Лоди, „Коронованіе Маріи" въ церкви Инкронаты 825.
Локинджъ-Гаузъ въ Англіи 768.
Ломбарди 799. 801. 809.
Ломбардо, Антоніо 809.
— Постро 799. 800. 809. 810.
— Туліо 799. 809.
Ломбардо-Романское искусство 199 и сл.
Ломеллини, Франческо 805.
Лонгинъ 53.
Лонгспи, Вильямъ 265.
Лондонъ: алтарь съ Распятіемъ, освященный 1465 г., его остатки въ музеѣ 707; Алькуина библія въ Британскомъ музеѣ 138; Арондельское собраніе въ Британскомъ музеѣ 89. 407; Беллини, его альбомы въ Британскомъ музеѣ 833, портретъ дожа Лоренца въ галлереѣ 836; Боргоньоне, его произвед. въ коллекціяхъ 826; Боттичини, его Мадонна 778; Брамантино 826; Британскій музей, хранящіяся въ немъ сокровища искусства 63. 77. 89. 113. 135. 163. 267. 406. 407. 707; Верольскій ящикъ изъ слонов. кости съ рельефами, хранящійся въ Кенсингтонскомъ музеѣ 95; Вестминстерская зала, построен. въ XV стол. 403; Винчи, Леонардо да

828; Гилльголлъ, постройка 615; греческая рукопись Четвероевангелія, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ 89; Гюарта дю Мюллэна библія, рукопись 1350 года, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ 407; доска переплета ватиканской рукописи „группы Адды", на которой представлена Богоматерь, сидящая на престолѣ 151; „Жизнь аббатовъ", работа Маттіаса изъ Парижа, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ 267; ирландскія рукописи, хранящіяся въ Британскомъ музеѣ 113; исторія ангеловъ, работа Маттіаса изъ Парижа, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ 267; „Исторія короля Офры", хран. въ Британскомъ музеѣ 267; Кенсингтонскій музей 95; Коста, его „Святая Бесѣда" 1505 г. въ національной галлереѣ 820; „Коттонова библія", хранящаяся въ Британскомъ музеѣ 63; Кривелли, его „Непорочное Зачатіе" 1492 г. въ галлереѣ 832; Лидгэстъ, его „Жизнь Эдмунда святого" 619; Мартирологъ Британскаго музея XII столѣтія 163; „Мадонна среди скалъ" Леон. да Винчи 827; Мамріонъ, Симонъ, приписываемое ему чеканное украшеніе изъ Омера съ досками, покрытыми живописью (въ націон. галлереѣ) 599; Мантенья, его „Мадонна съ предстоящими ей Іоанномъ Крестителемъ и св. Магдалиной" въ націон. галлереѣ 817; Маттіасъ изъ Парижа, англійскій монахъ, его работы въ Британскомъ музеѣ 267; Мелоццо, его картины въ національной галлереѣ 783; Мессина, Антонелло, его произведенія въ національной галлереѣ 831; миніатюры рукописей въ библіотекѣ 141; молитвенникъ 1460 года 619; мощехранительница Кенсингтонскаго музея, изготовленная около 1200 г. 317; „Поклоненіе волхвовъ" въ націон. галлереѣ 826; Предисъ, его портретъ Аркинто 1494 г. въ націон. галлереѣ 828; портреты Ричарда II, Генриха IV, Генриха V и Генриха VI въ національной портретной галлереѣ 617; псалтирь Британскаго музея, написанная въ 1066 году 163; псалтирь Британскаго музея, написанная въ 1250 г. 406; псалтирь Британскаго музея, рукопись 1310 года 407; рельефы одной изъ досокъ переплета рукописи „группы Адды" въ музеѣ 151; Роберта де Росса памятникъ въ круглой церкви тампліеровъ 265; Сайферуосъ, Джонъ, служебникъ, написанный имъ для Ловеля-офъ-Тичмерта около 1400 г. 619; Соусъ-Кенсингтонскій музей 151; стѣна кладбища при монастырѣ святого Павла 617; таблетка Британскаго музея, изображающая крылатаго ангела 76; Тампліеровъ (храмовниковъ) орденъ, его круглая церковь, построенная въ 1185 г. 262; „Тріумфъ Цезаря" въ Гэмптонъ Кортѣ 817; „Успеніе", работа Яна ванъ Эйка въ національной галлереѣ 565; Фоппа, Винченцо, его „Поклоненіе волхвовъ" въ національной галлереѣ 825; Эйкъ, Янъ, его портреты „Ученый" и „Безбородый человѣкъ" въ національн. галлереѣ 559.

„Лонха" въ Валенсіи 606.

Лоренцетти, Петро 497.

Лоренцо, Піеро 773.
— Фіоренцо 785. 788.

Лорето, соборъ, выполненный Джуліано Майано 721.

Лоршскій монастырь 150.

Лоршскія ворота 119.

Лоршъ на Бергштрассе, церковь, освященная въ 774 году 119.

Лотцъ 278.

Лохнеръ, Стеф. 642. 643. 644.

Лоши, Жакопо 823.

Лошъ на Эндрѣ, церковь св. Антонія 600.

Луазель, Робертъ 371.

Луврскій музей въ Парижѣ 18. 73. 95. 372. 385.

Луврь 765. 767. 784; „Belle Feronniére" 827; Беллини, его альбомы 833; Зенале, „Обрѣзаніе Христа" 826; Коста, его „Дворецъ музъ Изабеллы д'Эсте" 821; Мадонна делла Витторіа 817; „Мадонна среди скалъ" Л. да Винчи 827; Мессина, Антонелло, его произведенія 831; „Парнасъ" и „Побѣда Добродѣтели" 817.

Лука делла Роббіа 72, см. также Роббіа, Лука делла.

Лука, евангелистъ, изображеніе его въ древне-христіанской живописи 55. 131.

Луки Брандиса хроника 706.
— Горки надгробная доска въ соборѣ въ Познани 669.
— св. монастырь въ Фокидѣ 87.
— св. церковь въ Стиридѣ 85.

Лукка 729. 745. 753.

Луцины крипта 14.

Любе 279.

Любекъ 449. 458. 672. 703; Брандиса, Луки, хроника, напечатанная 1476 г. 706; сѣверно-нѣмецкія миніатюры на стеклѣ въ XV стол. 710.

Любке, В. 223. 279. 344. 635. 667. 704.

Людвигъ, мастеръ 831.

Людвигъ Скакунъ 278.

Людгеръ св. 119.

Людовикъ II Гонзага 815.
— III 278.
— XII 600.
— Благочестивый 133.
— Бородатый 657.
— братъ Людовика святого 371.
— Святой 354. 363. 370.

Людтке 61.

Людъ, де, замокъ 588.

Люке 613.

Люттихъ церк. Іоганна 978 г. 125. 644.

Люше 239.

Ляйярда собраніе 833.

Маастрихтъ: Богоматери церковь, построенная Артаванъ-Маастрихомъ, 348: Серватія св. церковь конца XIII стол., ея южный порталъ, украшенный скульптурами 314; средоточіе живописи въ средніе вѣка 552.

Маастрихъ, Арта ванъ 348.

Маврикій св. 152.

Магдебургъ: Альберта IV, архіепископа, статуя первой половины XV столѣт. 702; бронзовое изваяніе епископа въ соборѣ 282; готическая система искусства, проникновеніе ея въ

М. въ XIII стол. 408; манускриптъ, принадлежащій библіотекѣ соборной гимназіи, изготовленный 1214 года капелланомъ Генрихомъ 297; „Неискусный готическій мастеръ", зодчій, одинъ изъ строителей собора 283; Оттона Великаго каменная статуя XIII стол. 453; Оттона и его супруги Эдиты сидячія статуи въ хоровомъ обходѣ собора 452; постепенное преобразованіе собора между 1207 и 1208 гг. 276; Псалтирь библіотеки монастыря Пресвятой Дѣвы 298; скульптуры „неискуснаго готическаго мастера" въ соборѣ 284; скульптуры собора 452; соборъ 276. 282. 283. 284. 285. 287. 447. 452. 453; статуи мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ на „Райскихъ вратахъ" притвора сѣвернаго портала 453; сѣверно-нѣмецкая каменная скульптура, развитіе ея въ XV стол. 702; Успенія Богородицы рельефъ въ тимпанѣ сѣвернаго портала собора 453; фигуры собора 285. 287; Фишеръ Петръ, его Саркофагъ архіепископа Эрнста Саксонскаго 668; французское вліяніе на искусство въ XIII стол. 284; Фридриха, веттинскаго епископа, фигура на памятникѣ 380; Церкви и Синагоги статуи 453; Эдиты, императрицы, надгробный памятникъ XV стол. 702. 703; Магнусъ-Петерсенъ 460. 711; Магометъ II, султанъ 739.

Майдбруннъ около Римпара: „Плачъ надъ тѣломъ Христа", монум. произвед. XVI стол. 675.

Мадонна делла Карчери въ Прато 724.

Мадонны итальянскія 659.

— Луки делла Роббіа 742

Мадридъ: Armeria Real (Королевскій арсеналъ), хранящіяся въ немъ вестготскія короны 78; Библія 1240 года съ черноконтурными миніатюрами въ библіотекѣ Исторической Академіи 258; Бошъ, Іеронимъ, его „Поклоненіе волхвовъ" съ изображ. заказчиковъ на створкахъ и др. работы 576; „Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ", работа Боша въ Эскуріалѣ 576; Историческая Академія 257. 258. 400; „Комментарій къ апокалипсису" съ миніатюрами, хранящійся въ національной библіотекѣ 258; музей 564; Національная библіотека 258; „Псалмы Давида", рукопись, хранящаяся въ Исторической Академіи 257; рукопись Апокалипсиса, хранящаяся въ Исторической Академіи 258; „Снятіе со креста", работа Боша въ Эскуріалѣ 576; створки алтаря 1438 года въ музеѣ 564; створчатая алтарная икона, помѣченная 1390 г., хранящаяся въ Исторической Академіи 400; Эскуріалъ 576.

Мазаччіо 714. 761. 762. 764. 766. 783. 830.

Маза (ди Банко) Фіорентино 488.

Мазолино изъ Флоренціи 757. 760. 761. 762. 764. 765. 767. 811.

Майнарди, Бастіано 775.

Майано, см. майяно.

Майнцъ: Вейнсберга, Конрада, архіепископа, памятникъ въ соборѣ 418; Генеберга, Бертольда, надгробный памятникъ 626; Годегарда святого капелла 1137 г. при соборѣ 308; гробницы прелатовъ собора 626; два хора въ соборѣ (1009--1036 гг.) 120; Зигфрида III (ум. 1249 г.) памятникъ въ соборѣ 418; Ингельгеймскія колонны, остатки ихъ въ музеѣ и соборѣ 126; Іоганна Насcаускаго надгробный памятникъ 626; „Мастеръ алтаря святого Ѳомы", его створки со святыми въ Національной галлереѣ 647; музей 126; Петра фонъ Аспельта надгробный камень въ соборѣ 418; ратуша и рынокъ, извѣстные только изъ рисунковъ 414; скульптурное украшеніе порталовъ 314; соборъ 120. 126. 308. 418; средне-рейнская школа живописи 638; Стефана св. церковь 413.

Майола, аббата, церковь въ Клюнійск. аббатствѣ 121.

Майтани, Лоренцо 478.

Майяно, Бенедетто 721. 744. 755. 846. 859.

— Джуліано 744. 755. 843.

Македонія 31.

Максенцій 20.

Максенція базилика 23.

Маковскій 726. 748. 758. 776. 806. 807.

Малагуцци, Б. 791. 806. 812.

Малагуцци-Валери 714. 726. 753. 825.

Малатеста, Сигисмондо 781. 804.

Малая Азія 6. 20. 27. 31. 32. 49. 72. 80. 81.

Маллоркійская маіолика 727.

Маль, Эмиль 600.

Мальвель, Жанъ 394.

Мальвито, Томазо 843.

Мальоркъ 398.

Мандельгренъ 460.

Мандеръ, Карель ванъ 567.

Мантегаццо, Антоніо 793. 802.

— Христофоро 793. 802.

Мантенья 783. 811. 814. 815. 817. 818. 819. 821. 829. 833.

Мантуа, Сперандіо ди 806.

Мантуя: Коста, его „Дворецъ музъ Изабеллы д'Эсте" 821; санъ-Андреа, воздвигнутый Альберти 723; Севастіана святого церковь, сооруженная Альберти 1459 года 722.

Мануціо, Альдо Піо 813.

„Манфредова кружка" 727.

Манцони 753.

Манцъ 753.

Манчини 722.

Мань, Люсьенъ 525.

Маньи 351.

Маньифико палаццо 725.

Марбургъ: Елизаветы святой церковь 418; замокъ 1288—1311 гг. какъ образецъ дворцовыхъ построекъ XIII стол. 414; Конрада, ландграфа тюрингскаго, памятникъ 418.

Марвилль, Жанъ де 390.

Маргарита д'Артуа 371.

Марескалько 829.

Мари-Гиргисъ (церковь святого Георгія) въ Каирѣ 27.

Мариньякъ, А. 223.

Маріи Великой церковь въ Римѣ 39. 59.

— святой церковь въ Космединѣ 40.

Марка Аврелія колонна въ Римѣ 36.

— — статуя 1.

— св. библіотека въ Венеціи 755.

— — соборъ въ Венеціи 70. 72. 93. 100. 171.

Марка св. церковь въ Александріи 27.
Маркваидъ, Алланъ 741.
Марки-де-Росси 7.
Маркъ, евангелистъ, изображеніе его 131.
Марміонъ, Симонъ 599.
Марсель 82. 115. 631.
Марсель-Реймонъ 726.
Мартини, Симоне, изъ Сьены 385. 521.
Мартино, Джованни, ди 808.
Мартинъ, монахъ 227.
— V 840.
Марторана 177.
Марукки, О. 9. 50.
Марцеллина и Петра катакомба 14.
Марцо, ди 753. 758. 847.
Марцуппини, Карло 743; его гробница 745.
Масличной горы церковь 40.
Масса-Фермана музей 832.
Массенье, Пьерпаоло 511. 808.
— Якобелло 511.
„Мастеръ изъ Нидергаслаха“ 623.
Мастино II, монументъ 510.
Мастрихтъ, см. Маастрихтъ 314.
Масэйкъ 552.
Матильда д'Артуа 376.
Маттео Гамбарелли, Бернардо ди 743.
Маттіасъ изъ Парижа, англ. монахъ 267.
Матѳей, евангелистъ, изображеніе его въ древней христ. живоп. 55. 103.
Маурсмюнтеръ: аббатская церковь 309; монастырская церковь 413.
Маучери 847.
Маццони, Гвидо 807.
Маццуола, Филиппо 823.
Медина делль Кампо 605.
Медиччи 714. 720; ихъ библіотека во Флоренціи 755; ихъ дворецъ въ Миланѣ 721; палаццо 768.
— Джованни 745. 747.
— Джуліано 747. 771.
— Козимо 720.
— Лоренцо 747.
— Пьетро 745. 747.
Мейеръ, А. Г. 508. 726. 791. 794. 795. 801.
Мейеръ-Альтона 312.
Мейеръ, Юліусъ 722.
Мейссенъ: Альтрехтсбургъ, строеніе изъ камня, сооруженное между 1471 и 1481 годами 701; надгробія герцогини Сидоніи въ соборѣ 670; надгробная доска Альбрехта Смѣлаго въ соборѣ 670; фигуры собора 287; Фишеръ, Петръ, его надгробное изображеніе 1495 г. курфюрста Эрнста — въ соборѣ 669.
Мекенемъ, Израэль ванъ 706.
Мекленбургъ: алтарь, сработанный маст. Бертрамомъ 454.
Меллеръ, Андреасъ 470.
Меллини, Пьетро 745.
Мелоне, Альтобелю 824.
Мелосскія катакомбы 7.
Мелоццо 781. 782. 783.
Мелоццо-да-Форли 567.
Мельрозъ 616.
Меммингенъ 685.
Мемлингъ, Гансъ 563. 569. 570. 571. 572. 573. 597. 639. 644. 645.
Мемми, Липпо 501.
Мендоза, кардин. 603. 606.
Мервилль, Ж. 391. 392.
Мерзебургъ: Изваяніе молод. рыцаря въ соборѣ 453; портретъ Рудольфа Швабскаго на его надгробномъ памятникѣ въ соборѣ 280.
Мертвое море 49.
„Merton college“ 403. 406.
Мертонъ 618.
Мессина 177; Салиба, Антоніо 832.
Мессина, Антонелло да 752. 830. 831. 834. 849.
— Пьетро 831.
Метерлинкъ 546. 575.
Метлеръ, близъ Дортмунда, потолочныя и стѣнныя фрески въ католической церкви, написанныя Нордгоффомъ 292.
Меттенъ на Дунаѣ: монастырь 678.
Мецская школа 133. 138.
Мецциратская церковь 512.
Мецъ: романскіе жилые дома 310; шестиугольная церковь 125.
Миддльтонъ 111. 112.
Микгейзерскій алтарь 684.
Микеле-Чіоне, Андреа 747.
Микелоццо ди Бартоломмео 719. 720. 735. 739. 741. 802.
Микель-Анджело 391. 463. 728. 729. 730. 733. 739. 783. 806.
Миланези 480. 714. 726. 753. 755. 844.
Милано, Лукино да 794.
— Пьетро 843. 847.
Миланская школа 825. 828.
Миланскій эдиктъ о вѣротерпимости 313 г. 3.
Миланъ: Аверлино, Антоніо 791; Аквилина св. капелла 58; алтарь въ церкви св. Амвросія, его обшивка, изготовленная въ 835 г. 155; д'Альба, Макрино 825; Амадео (или Омодео), Джованни Антоніо 792; „Амвросіана“ 826. 828; Амвросія св. базилика 45. 101. 155. 200. 201. 208; д'Ареццо, Никколо 790; архіепископскій дворецъ, выполненный Браманте 796; Атрій церкви св. Амвросія 201; Аттаванте, его работы въ музеѣ 756; Аццо Висконти гробница въ собраніи Тривульчи 509; Бальдуччо, Джованни, принесенный имъ стиль пизанской школы 508. 509; Бевилакква, Амброджо 825; Беллини, Жакопо 832; Борленьоне, его „Успеніе Богородицы“ 1522 г. въ Брерѣ 826; Браманте 790. 791. 825; Брамантино, его „Положеніе тѣла Христова“, напис. на сводѣ кладбища церкви 826; Бредо, Амброджа 825; Брера археологическій музей 206; Бутиноне 825; Вентилли, Джованни, его „Проповѣдь св. Марка въ Александріи“ 834; Винчи, Леонардо да 750. 825. 826. 827. 828; Висконти 791; восточныя теченія въ искусствѣ Запада, воспринимавшіяся въ эпоху ранняго средневѣковья черезъ посредство М. 82; готическая стрѣльчатая арка въ XV стол. 791; гробница Петра мученика 509; деревянныя двери портала церкви св. Амвросія 69; Джотто, написанныя имъ фигуры въ залѣ для празднествъ палаццо Аццо Висконти 511; Дзенале 825; Дольчебуоно, Джованни Джакомо 792; Донато д'Анжило 825; древнехристіанскія церкви 45; „Еврейка“, картина Венето во владѣн. герц. Мельца 839; Евстрогія св. церковь 509; „Женскій портретъ въ профиль“ Предиса въ „Амброзіанѣ“ 828; значеніе города какъ центра европейскаго искусства 79; Кампіонези, ихъ произведенія 509; капитель IX в. въ церкви св. Сатира 101; „Кастелло“, сооруженный Аверлино 791; „Кастелло“, про-

изведенія Леонардо да Винчи 826; Кіаравалле, цистерціанское аббатство 502; Конти, Бернардино 825. 828; Кривелли, его картина въ Брерѣ 832; Лаврентія св. церковь 58. 69; „Livre d'Heure de Turin", молитвенникъ, изготовленный для герц. Беррійскаго 1417 года, отдѣльные листы въ собр. Тривульчи 553; „Мадонна передъ пеленой" въ „Амвросіанѣ" 826; Мадонна 1497 г. въ собраніи Тривульчи 818; Медичи дворецъ 721; Мессина, Антонелло 831; Миньонъ изъ Парижа, зодчій, 505; мозаика абсиды церкви св. Амвросія, исполненная въ XII стол. 208; Моро, Людов. 791; Назарія св. церковь 45; Оргaни, Филиппо 792; „Ospedale Maggiore" (больш. госпит.), начатый Филарете въ 1456 г. 791; палаццо Ацо Висконти 511; Парлеръ изъ Гмюнда, Генрихъ 505; переселеніе въ М. римскихъ императоровъ 80; Петра Мученика гробница въ церкви св. Евстрогія 509; пластинка слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривульчи, съ изображеніемъ бородатаго Спасителя 152; Портинари часовня, фрески Фоппа 824; Предисъ, Амброджо 828; призваніе нѣмецкихъ и французскихъ архитекторовъ для сооруженія собора 505; Припетти-Панигарелли дворецъ 826; „Пьета" Джованни Беллини въ музеѣ Брера 835; San Ambrogio" (Амвросія св. церковь) 45. 204. 208; Санта-Маріаделла-Пассіоне 796; Санъ Чельсо 204; Сатира св. церковь 101; „Се человѣкъ" въ церкви св. Амвросія 825; скульптуры, украшавшія Римскія Ворота, въ археологическомъ музеѣ Брера 206; соборъ, построенный въ 1386—1431 гг. 504. 505. 792; Солари, Гвинифорте 792; сосудъ церкви Санъ Назаро, открытый 1894 г. 77; Суарди, Бартоломмео 825; Сфорца, Франческо 791; „Тайная вечеря" Леонардо да Винчи въ трапезной монастыря Санта-Марія-делле-граціе 828; Тривульчи собраніе 509. 553. 809. 818; Филарете 790; флонтійская рустика 796; Фоссано, Амброджо 825; Фоппа, Виченцо, насажденіе падуанскаго направленія 824; хоръ церкви св. Амвросія 201; Франциска святого церковь, произвед. Леонардо да Винчи 828; Чима-ди-Конельяно, его „Прославленіе св. Петра Мученика" въ музеѣ Бреры 839; Энзигенъ, Ульрихъ фонъ, зодчій 505.
Миликская арка 108.
Миллѐ, Г. 85.
Мильвійскій мостъ 20.
Минденъ 457; соборъ, построенный въ XIV стол. 448.
Минелла, Антоніо 754.
— Пьетро 754.
Минерва Врачующая въ Римѣ, храмъ ея 24.
Миніатюрная живопись 66 и сл., 88. 131.
Миньотъ изъ Парижа 505.
Мирафолесъ около Бургоса 562.
Мискомини, Антоніо 756.
Мистра, городъ, его развалины 524.
Михайловскій монастырь въ Кіевѣ 167.
Михаилъ Палеологъ 522.
Мишель, Жанъ 549. 594.
Могилы меровингскія 78 79.
Модена: Санъ Пьетро, церковь, ея кирпичный фасадъ 797; смѣшені брамантскаго стиля съ булонскимъ дворцовымъ (XV стол.) 796; соборъ романскаго стиля 292; стрѣльчатые своды собора 202; Феррари, его „Мадонна со святыми Іеронимомъ и Севастіаномъ" въ церкви св. Петра 823; феррарская живопись, ея вліяніе на художниковъ М. 823; Эрри, Аньоло и Бартоломео, ихъ „Коронованіе Маріи" въ галлереѣ 823.
Моденна, Мартино 822.
Модена, Томмазо, см. Мутина, Томмазо да
Модъ-Крутгуэлль 740. 743.
Модъ-ла-Клавьеръ, В. 601.
Мозаика архіепископской капеллы въ Равеннѣ 60.
— капеллы Руфины святой 55.
— Неа-монійской церкви 88.
— равеннская (церковная) 58. 60.
Мозаика церковная греческаго Востока до-иконоборческой эпохи 57.
Мозаики римск. 54.
Мозаичная живопись въ Римѣ 104.
Мозеръ, Лука 631. 682.
„Моисей, получающій скрижали завѣта", миніатюра 14. 90.
Молинье 149.
Монако, Лоренцо, донъ 757. 758. 767.
Монастырь Антонія св. 526.
— батала 607.
— Белемскій 608.
— бенедиктинскаго ордена въ Гирсау 325.
— Бригитты св. въ Вадстенѣ 459.
— Вингаузенскій 456.
— Екатерины св. 89.
— картезіанскій въ Дижонѣ 550.
— Кирилловскій въ Кіевѣ 167.
— Корби 139.
— Мартина св. 136.
— Михайловскій въ Кіевѣ 167.
— Монъ-Санъ-Мишель 366.
— на „Горѣ Монахинь" въ Зальцбургѣ 325.
— Нейштофтскій 690.
— Санъ-Виченцо на р. Вольтурно 99.
— св. Луки въ Фокидѣ 87.
— Сэнтъ-Альбани 266.
— Тегернзее 338.
— Шанмонъ близъ Дижона 394.
— Эммерама св. въ Регенсбургѣ 145.
Монестербойская башня 108.
Монморанси, Гильомъ де 594.
Монреале, близъ Пармо, двери собора 175.
Монтанья, Бартоломмео 838.
— Бенедетто 829.
Монте-Кассино 40. 129.
Монтельпучіанскій соборъ 739.
Монте-Оливеро-маджоре 784.
Монтеро́, Пьеръ 364.
Монтефельтре библіотека въ Урбино 755.
Монтефельтро, Фредерико да 566. 725.
Монца: Кампіонези произведенія 509; „каѳедра императорская" 509; соборная ризница 76; соборъ 504. 505; фасадъ собора 509.
Монца, Антоніо да 812.
Мончениго, Пьетро 810.
— Томмазо 808.

Морелли, Джованни 753. 777. 823. 827.
Морель, Вильгельмъ 571.
— изъ Ліона, Жакъ 549. 550.
Мореттъ 799.
Морея, полуостр. 522.
Моро Конуччи 799.
— Людовикъ 791. 795. 825.
Мороне, Доменико 829.
— Франческо 829.
Москва: Архангельскій соборъ 528. 953; Благовѣщенскій соборъ, построенный при Иванѣ III 853; Грановитая палата 833; Казанской Божіей Матери образъ въ Успенскомъ соборѣ 167; Кремль, заложенный при Иванѣ III 528. 852; Покрова св. Богородицы церк. 854; Псалтирь XV в. Троицко-Сергіевской лавры въ библ. духовной академіи 855; ростъ города въ эпоху монгольскаго ига и пробужденіе художественнаго творчества 528; Спаса на Бору церковь 528; Теремный дворецъ, построенный Нови 853. 854; Успенскій соборъ 528; Чудова монастыря библіотека 856.
Московская школа 529.
Мосхофоръ 17.
Мохамедъ II, завоеватель Константинополя 857.
Мочетто, Джироламо 837.
Мощехранительница аббатства Марціала св. 385.
Мраморное море 80.
Музей Будапештскій 756.
— Вильневъ изъ Авиньонъ 598
— Витербскій 742.
— Вѣнскій 443.
— Кестнера въ Ганноверѣ 663.
— Кольмара 637.
— Копенгагенскій 711.
— Луврскій, см. Лувръ.
— Національный въ Мюнхенѣ 663.
— Нюренбергскій 706.
— Стокгольмскій 711.
— Тривульчіанскій 756.
— Чивидале 103.
Мульчеръ, Гансъ 653. 654. 658. 681. 682. 684.
Мулэнъ, Гюйартъ дю 407.
Мунари, Пелегрино 823.
Мурано: алтарь въ церкви св. Петра 836; Мочетто, Джироламо 837; Санъ-Донато, церк. 172.
Мурано, Антоніо 830.
— Бартоломмео 830.
Мурано, Джованни 830.
Мурбахъ, церковь, построенная въ 1216 г. 309.
Мусъ-Мидже 28.
Мутеръ 630. 679.
Мутина, Томмазо да 512.
„Мученіе св. Севастіана“, работа Фоппа въ городскомъ музеѣ въ Венеціи 812.
Мэри-Стоксъ 110.
Мюлихъ, Гекторъ и Георгъ, братья 679.
Мюллеръ-Вальде 807.
Мюллеръ, Софусъ 112.
Мюннерштадтская приходская церковь, алтарь С. Штосса 663.
Мюнстеръ 704; Богоматери церковь 448; ратуша 448.
Мюнхенъ: баварская древесная скульптура 657; Бамбергскій алтарь въ національномъ музеѣ 692; библія бѣдныхъ (Biblia pauperum) 446; Богородицы церковь 677; Вейденъ, Рогиръ ванъ деръ, алтарный складень въ мюнхенской пинакотекѣ 563; Вита св. церковь 413; „Двѣнадцать апостоловъ“, статуя въ монастырской церкви въ Блутенбургѣ 657; двѣнадцать любскихъ апостоловъ первой половины XV стол. въ національномъ музеѣ 705; Евангеліе аббатиссы Уты, настоятельницы Нижняго монастыря въ Регенсбургѣ 147; Имгофа, Конрада надгробіе въ національн. музеѣ 663; Кальтенбергъ, его картины на библейскія темы 1457 года въ національномъ музеѣ 667; липовыя доски 1524 года въ національномъ музеѣ 663; „Мадонна среди розъ“ въ пинакотекѣ 821. 822; мадонны въ пинакотекѣ 638; миніатюры къ „Знаменитымъ мужамъ и женамъ“ Боккаччіо въ городской библіотекѣ 597; монументальная церковная архитектура XV стол. 656; національная библіотека 146; 596; національный музей 663; Оттона III евангеліе въ Національной библіотекѣ 146; Плейденвурфъ, Гансъ, его „Распятіе“ въ Пинакотекѣ 693; „Пѣснь странствующихъ студентовъ“ (Vagantes liedern) въ національной библіотекѣ 340; Роритцеръ, Матвѣй авт. „О преимуществахъ фіалокъ“ 650; Сакраментарій Генрихъ II въ національной библіотекѣ 144; „Страждующій Христосъ между Дѣвой Маріей и апостоломъ Іоанномъ“, статуя въ Блутенбургѣ 657; Штоссъ, Станиславъ, его раб. въ музеѣ 663; Мюнценбергеръ 546; Мюнценбергъ 705.
Мюнцъ, Эж. 9. 19. 54. 714. 726. 753. 807. 840. 856.

Наварра 252.
„Нагорная Проповѣдь“, иллюстр 323.
Назарія св. церковь 42. 45.
-- св. капелла 104.
Нанни-ди-Банко 728.
Нанси 556.
Нантъ, памятникъ герц. Франциска II и герцогини Маргариты Британской, работа Мишеля Коломба 590.
Нарбонна: арки готическія собора 356; епископскій дворецъ, сооруженіе XIV стол. 382; Хоръ собора, построеннаго въ XIII столѣт. 381.
„Нерушимая Стѣна“ 167.
Нассау жилые дома XIII и XIV столѣтія 433.
Наумбургъ 456; скульптуры собора 452; соборъ какъ типъ нѣмецкаго переходнаго стиля 447; фигуры собора 452.
Науплія 159.
Неа-Монни: мозаики 161; церковь 85.
Неаполь: Анжуйская династія, ея покровительство западному искусству въ эпоху поздняго средневѣковья 521; Арагонск. рукоп. въ библіотекѣ Джеролимини и дворцовой библ. 848; Баптистерій собора 58; Барокко стиль 516; Бенедиктъ Нурсійскій, основанный имъ въ 525 году первый западный монастырь 40; Дворцовая библіотека 848; Джеролимини библіотека 848; Джотто 520; Доминичи 521; Донателло, его попытка насадить ренесансъ 842. 846; изобразительное искусство въ XV стол. 846; искусство, общее развитіе въ XV стол. 849;

Кавамени 520; Капуанскія ворота, воздвигнутыя 1485 г. Джуліано да Майано 721; Леллъ, его „Богоматерь“, исполненная 1322 года 522; Мартини, Симоне, его „Коронованіе короля Роберта“ въ церкви Санъ-Лоренцо 521; Микелоццо 846; Милано, Пьетро, его работа надъ Тріумфальной аркой Альфонса I 844; Монтеоливето церк. 846; мозаика церкви Санта-Реститута 522; Одеризіо, Робертъ, его „Распятіе“ въ церкви Санъ-Франческо въ Эболи 521; портреты придворныхъ времени королевы Джованны 521; Санта Кіара, церк. 516; Санта-Моріа - делль - Инкфоната, фрески 521; Санта-Маріа-ди-донна- Реджина 521; Санта-Реститута 522; Санъ Джованни де Паппакода 842; San Giorgio Maggiore (церковь св. Георгія Великаго) 41; Санъ Лоренцо, церковь 517. 521; Северіанская базилика, перестроенная въ церковь св. Георгія Великаго 41; Симоне, его картина съ изображеніемъ коронованія короля Роберта для алтаря церкви Санъ-Лоренцо 494; сіенское вліяніе на живопись въ эпоху поздняго средневѣковья 520; скульптуры ренессанса (Донателло и Микелоццо) 846; „Таинство брака“, фреска 522; „Таинство покаянія“ 522; Фрески Джотто, ихъ вліяніе на миніатюрн. живопись 521; Фресковая роспись церкви Санта-Маріа ди донна-реджина, возник. до 1330 г. 521; Цингаро (Ант. Соларіо), его фрески въ церкви Сансеверно 849.

Небесная слава 144.

Негропонте, фра Антоніо 832.

Нейбранденбургъ, жилые дома XV стол. 701.

Нейвиртъ 116. 678.

Нейдерфферъ 662.

Нейманнъ, В. 704. 710.

Неймейстеръ, Іоганнъ 756.

Нейштифтскій монастырь 690.

Нелли изъ Губбіо, Иттавіано 780.

Неонъ, равеннскій епископъ 53.

Нердлингенъ, церковь св. Георгія 649.

Нерея св. Крипта 13.

Нери-ди-Биччи 772.

Нерли, р. 166.

Неруччи дворецъ 723.

Нидеггенъ 421.

Нидерландская и бургундская живопись XV столѣтія 550 и сл.

Нидерландское искусство 389 и сл., 538 и сл.

Нидерланды 352. 371. 421. 546. 551. 579. 630. 636. 752. — южн. 387.

Нидеръ-Гаслахъ 423.

Нижняя Италія 349.

Никея Успенія Богородицы церковь 32.

Никласъ-Тухеръ, Елизавета 697.

Никколо-ди-Анжело 184, см. также Микель-Анжело.

— Доменико 754.

— Пьеро 808.

Никодима св. церковь въ Аѳинахъ 85.

Никозія 857.

Николай III, папа 515.

— V, папа 723. 759. 785.

Николай Пизанскій 462. 463. 469. 470. 478. 518.

Николая святого церковь въ Мирѣ 32.

Нила долина 27.

Нимвегенъ, замокъ Фридриха Барбароссы 311.

Новгородъ, Софійскій соборъ 165.

Нови, Алевизіо 853.

Новицкій 165. 529.

Новозавѣтныя изображенія 15.

„Ной, которому голубь несетъ масляничную вѣтвь“, древнехрист. изображеніе 15.

Норвегія 710.

Нордгоффъ 702. 704.

Нормандія 234.

Нортумберлэндъ 114.

Нотке, живописецъ 706. 711.

„Nôtre Dame la Grande“ въ Пуатье 217.

Nôtre Dame de la Cuture 234.

Nôtre Dame de Paris, см. соборъ Парижской Богоматери, а также Парижъ, соборъ Богоматери.

Ночето, Пьетро 745.

Нуньезъ, Хуанъ 613.

Нуци изъ Фабріано, Аллегретто 780.

Ньолли 714. 726. 841.

„Нюренбергскій“ стиль 436.

Нюренбергъ: авторъ „Вѣнчанія терновымъ вѣнцомъ“ 707; Адама и Евы статуи въ церкви св. Зебальда 437; алтари XV стол. 661. 692. 695; башенные шпицы церкви св. Зебальда 649; Бегейма окно 678; Бегеймъ, Гансъ 651; „Благовѣщеніе“ въ церкви св. Лаврентія 663; Богоматери церковь 698; — украшающія ее скульптуры XV стол. 659; Вольгемутъ, Михель, живописецъ 661. 693; Вольфганга часовня въ церкви св. Эгидія, рельефныя доски 663; Галлера окно 678; Галлеровой капеллы Св. Креста алтарь 695; Германскій музей 661. 663. 694; героевъ статуи въ Германскомъ музеѣ 438; глиняныя скульптуры поздняго средневѣковья 438; Гольцшуэра окно 678; Госпитальная церковь 439; готическая ратуша, построенная между 1332 и 1340 гг. 433; „Дарохранительница“ Краффта, исполненная 1493—1496 гг. 666; „двери невѣстъ“, ихъ скульптурное убранство 436. 437; Деккеръ, Гансъ 660; Деокара св. алтарь въ церкви св. Лаврентія 661; деревянныя распятія, коллекціи въ Германскомъ музеѣ 333; древнѣйшія гравюры на деревѣ въ герм. муз. 446; Екатерины св. алтарь 1453 г. въ хорѣ церкви св. Зебальда 661; живопись по стеклу XV стол. 677. 678; жилые дома XV стол., ихъ порталы 651; зальный хоръ церкви св. Лаврентія 649; замокъ 330; Зебальда св. гробница 668; Зебальда св. церковь, сооруженная во вторую половину XIX стол. 429. 433. 436. 437. 438. 649. 660. 663. 664. 665. 667. 677. 678; Кальхрейта церковь, фигура Спасителя въ ней 438; каменные рельефы 1499 г. въ церкви св. Зебальда 664; Кноро окно 1476 г. съ Преображеніемъ Господнимъ 678; Конрада Гросса памятникъ 1380 г. въ госпитальной церкви 439; „Коронованіе Маріи“ въ церкви св. Зебальда 438; Краффтъ, Адамъ, скульпторъ XV стол. 662. 664. 665;

Креста св. часовня, алтарь въ ней 661; Фунгофера окно 678; Іакова св. церковь 660;— „Нюренбергскіе апостолы“ въ ней 438; Лаврентія св. церковь 649. 661. 663. 677. 678. 692.— порталъ ея 437; Леффельгольца алтарь въ церкви св. Зебальда 692; Лобенгоферовская мадонна въ Германскомъ музеѣ 661; Мадонна дома Штосса, находящаяся въ Германскомъ музеѣ 663; „Мастеръ алтаря св. Вольфганга“ 692; „Мастеръ Фолкмаровскаго (ок. 1430 г.) Благовѣщенія“ 660; надгробныя изваянія въ Германскомъ музеѣ 440; нѣмецкая пластика XV столѣтія, расцвѣтъ ея подъ руководствомъ Н. 659; „Нюрнбергскіе апостолы“ въ Германскомъ музеѣ 438; „Памятникъ Ритера“ 660; Петра апост. хоръ въ церкви св. Зебальда 660; пластика поздне-готическая 438; Плейдервурфъ, Вильгельмъ 693; Плейдервурфъ, Гансъ 693; поворотъ послѣ 1460 г. въ сторону большаго углубленія пространства картины 692; „Поклоненіе волхвовъ“ въ церкви св. Лаврентія 437; „Прекраснаго фонтана“ мастеръ 438; „Пророки“, восемь фигуръ 438; Ратуша XIV стол. 433; рельефы Краффта 665. 666. 667; рельефы на хорикѣ церковно-приходскаго дома церкви св. Зебальда 437; рельефы въ церкви св. Лаврентія 437; Ритера окно съ изображеніями изъ Ветхаго Завѣта въ церкви св. Лаврентія 678; рѣзьба по дереву XV стол. 661; святого Духа госпиталя капелла 660; „Семь страданій крестнаго пути“ 1490 г. Краффта 665; „Се человѣкъ“ въ церкви св. Зебальда 660; скульптура XV стол. 659; станковая живопись (рейнская) въ эпоху поздняго средневѣковья 424; статуи „мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ“ 437; стиль первой половины XV стол. 436; Страстей господнихъ алтарь въ церкви св. Лаврентія 692; „Страшный Судъ“ въ церкви св. Зебальда 436; Тухерева алтаря мастеръ 692; „Успеніе“ въ церкви св. Зебальда 438; Фальцнера, Гердгена, гробница въ капеллѣ госпиталя Св. Духа 660; Фейтъ Штоссъ скульпт. XV стол. 662; Фигуры святыхъ въ церкви св. Зебальда 663; Фишеръ, Петеръ, скульпторъ XV стол. 662;—его гробница Зебальда св. 670; Фолькамора окно 1493 года съ родословнымъ деревомъ І. Христа 678; „Фонари“ (Chorlein) 651; Фрисъ изъ Фрейбурга, Гансъ, его картины въ Германскомъ музеѣ 633; Хорики ратуши XIV столѣтія 433; Хоръ зальной системы церкви Зебальда св., построенный въ XIV стол. 429. 430; „Христосъ на крестѣ“, Штосса въ Германск. музеѣ 663; церковный домъ при храмѣ св. Зебальда 433; Штенборна, каноника, портретъ въ Германскомъ музеѣ 694; „Школа глиняныхъ фигуръ“ 438; „Шлюссельфельдеровскій св. Христофоръ 1442 г. въ церкви св. Зебальда 660; Шрейера памятникъ 1490—1492 гг. въ церкви св. Зебальда 465; Штоссъ, Станиславъ 664; Шюхлинъ 683; Эгидія св. церковь 672; Эглоффштейна, Конрада, портретная фигура 1416 г. въ церкви св. Іакова 660; Эйссенъ, супруговъ, памятникъ въ церкви св. Эгидія 672;

Обераспахъ, Франкъ 368.
Обервезель, алтарь (1331 г.) монастырской церкви 419.
Оберемттельсбахъ, статуя Дѣвы Маріи 657.
Оберцелла на о-вѣ Рейхенау 318; Георгія св. церковь, заложенная въ 1000 г. 120; фрески 130.
Оберъ, Давидъ 480. 578.
„Обращеніе Сизинія въ христіанство Климентомъ святымъ“ 186.
Оденбургъ 530. 531.
Оденсе 712.
Одеризіо да Губбіа 502.
— Робертъ 521.
Одеризіусъ, Бернардъ 175.
Одиссея 90.
Одокаръ 40.
Оксфордъ 403; Новый Колледжъ (New College) съ капеллой „вертикальнаго“ стиля 615; окна „коллегіи Мертюна“ 406; Псалтирь Роберта Орлисби изъ Парвича въ Бодлеянской библіотекѣ 407.
Оливэ, Богоматерь изъ О. 591.
Ольмдорферъ, Гансъ 687.
Ольнмоусъ 110.
Омодео 792.
Онофри, Винченцо 806.
Оппенгейнъ, Альбертъ фонъ 570.
Орвіетто 469. 754. 759. 768; музей 715.
Органи, Филиппо дельи 792.
Орканья, живоп. 462. 476.
Орлеансвилльская базилика, основанная 325 года 28.
Орнаментика Коптская 67.
Орсеоло I, Пьеро 92.
Ортизъ, Пабло 610.
Орфей, легендарный языческій пѣвецъ 13.
Оръ-Санъ-Микеле 476. 728. 784. 749.
Оснабрюкъ, вестфальскія зданія переходнаго стиля 276.
Оссерванцскаго монастыря церковь 725.
Остріанскій цеметерій 7. 14. 15.
Остромирово Евангеліе 1057 года 168.
Отранто 522.
Оттмарсгеймъ въ Эльзасѣ, церковь 125. 308.
Оттонъ II 141.
— III 70. 141.
— Велик. 141.
Оуватеръ изъ Гарлема, Альбертъ 567.
Офенъ 765. 859.

Павелъ (апостолъ), изображенія его въ древнехристіанской живописи 51.
— изъ Лимбурга, мастеръ 552.
— магистръ 183.
— II, папа 840.
Павлинъ святой 53.
Павія: Августина бл. гробница 509; Амадео, одинъ изъ строителей Чертозы 793; Arca di San Agostino 509; Боргоньоне 826; Бріоско, Бенедетто 794; дворецъ, его фасадъ, построенный въ стилѣ Браманте 796; Ми-

хаила святого церковь 202. 203; „Распятіе“ Боргоньоне въ Чертозѣ 826; Картезіанскій монастырь 792. 793. 825; Мантегацца, Антоніо и Христофоро 793; ренессансъ 792; Санта Маріа дель Кармине 502. 503; Санъ-Микеле 202. 203; Санъ Пьетро-инъ-чьело — д'Оро 203. 204; Санъ-Теодоро 203. 204; Солари, Гвинифорте, мастеръ, руководившій съ 1453 г. постройкой Чертозы 793; убранство Чертозы 845; Чертоза 504. 792. 793. 825. 826.
Павла св. базилика 24.
Падеборнъ: Варфоломея святого капелла, построенная 1017 года 121. 274; западнофранцузская зальная архитектура 448; скульптуры циркульно-арочнаго портала собора 289; соборъ 274. 448.
Падуа, Джусто да 811.
Падуя: Аванцо 513; Августинцевъ церковь 511; алтарь церкви св. Антонія, разукрашенный Донателло 737; Антонія святого капелла 513; Антонія святого церковь, строившаяся между 1232—1307 гг. 502. 513; Беллини Жакопо 832; „Битва при Клавиго“ въ капеллѣ Санъ-Феличе 513; Богоматери статуя въ церкви Санта-Маріа-дель-Арена 475; Вентезилли, Джентиле и Джованни 833; Гваренто 513. 514. Гаттамелаты, полководца, конная группа 737; Георгія св. капелла, росписи 1377—1379 гг. 513; Джотто, его фрески въ Санта-Маріа-дель-Арена 485; Донателло 737; Каррара гробницы 511; „Коронованіе Богородицы“ 1367 въ соборѣ 512; Лючія св. картина 513; Паллаццо делла Раджіоне (1192—1270 гг.) 507; „Распятіе“ Альтики-віеро въ Санъ-Феличе, 513; Санта-Маріа-дель-Арена 475. 485. 511; Санти, мастера XV стол. 511; Сантъ-Антоніо 513; Санъ-Феличе, капелла, росписи 1376—1377 гг. 513; Семетиколо, Никколо, его картина въ соборѣ 512; сцены изъ жизни Дѣвы Маріи и Спасителя въ Санта-Маріа-дель-Арена 485; Фрески въ капеллѣ св. Георгія 513; „Христосъ во славѣ“, карт. Джотто 485; Цевіо, Альтикіеро де 513; „Эремитани“ 511.
„Рах“, пластинка слоновой кости 103.
Палаццо Барберини 567.
— Бевилаква 798.
— Веккіо 747. 767. 768.
— Вендраминъ Калерги 800.
— Гваданьи 724.
— Гонди во Флоренціи 724.
— де Джуреконсульти 507.
— делла Канчеллерія въ Римѣ 723.
— делла Раджіоне въ Падуѣ 507.
— дель Маньифико 725.
— дель Подеста 367, 798.
— Ка-Доро 798.
— Коммунале 797.
— Медичи 768.
— муничипале въ Піаченцѣ 506.
— Пассіонеи 795.
— Пеполи въ Балонѣ 508.
— Пикколомини 723. 724.
— Питта 767, 772, 788.
— „Префеттиціо“ 725.
— Публико въ Кремонѣ 506.
— Руччелаи во Флоренціи 722. 723.
— Страчайнтоли 797.
— Строцци во Флоренціи 724. 743.
— Фава 797.
— Фоскари 509.
— д'Эльчи въ Сіенѣ 731.
Пале де Жюстисъ 600.
Палеологъ, Мих. 522.
Палеотти 791.
Палермо: Дворцовая капелла (capella Palatina), сооружавшаяся съ 1129 по 1140 г. 178; капители (фигурныя) собора, какъ типъ сицилійской пластики начала XIII стол. 179; Ла-Марторана, построенная въ 1147 году 177; Санта-Маріа-дель-Амиральо 177; Санъ-Катальдо, церковь, сооруженная 1161 года 177; Санъ-Джованни-дельи-Эремитани, церковь, построенная въ 1132 году 177; Санъ-Франческо, церковь, построенная 1277 г. 516; соборъ построенный 1169—85 гг. 179; Вигилія, Томмазо, его произведенія въ церквахъ и соборѣ 850; развитіе пластики въ эпоху ренессанса 847; Санта-Маріа-делла-Катена 844; „Тріумфъ смерти“ въ вестибюлѣ прежняго госпиталя (теперь казармы) 850.
Палестина, скульптурныя и живописныя произведенія 1.
Паллавичини, князь 771.
Пальма 834. 898; биржа 607; музей, испанскія произведенія XIV стол. 401. 610; соборъ 397. 398.
Пальмеццано изъ Форли, Марко 783.
Пальмирская крестообразная горная гробница 7.
Пальмиры и Бальбека орнаментные мотивы 27.
Памфили виллы 14.
Памятникъ Аделога, епископа 282.
— Альбрехта Маскизскаго 672.
— Аргацци въ соборѣ Монтепульчіано 739.
— Бранкаччи (кардинала) въ С.-Анжело-а-Нило 720. 735.
— Вильяма Лонгспи 265.
— Випрехта Гройча 283.
— Гебгардта XVII 454.
— Генриха III, англ. короля 404.
— — IV 453. 616.
— Гонсальво въ церкви Санта-Маріа Маджоре 517.
— Грумбаха 673.
— Дона Альвара де-Луна 610.
— Иларіи-дель-Каретто 729.
— Иннокентія VIII, папы 746.
— Іоанна Безстрашнаго 549. 550.
— Іоахима I 672.
— Іоганна Нассаускаго 626.
— Кангранде-делла-Скала 510.
— Карла I Бурбонскаго 549.
— Коллеони, Бартоломмео 749.
— Леонардо Бруни въ С. Кроче 743.
— Леоноры, жены Фридриха III 657. 658.
— Луи-де-Маля въ Лиллѣ 548.
— Людовика Бородатаго въ Ингольштадтѣ 657.
— Маргариты Баварской 549.
— Марколина св. въ музеѣ въ Форли 744.
— Мартина фонъ Адельсгейма 626.
— Марцуппини, Карло, въ С. Кроче во Флоренціи 743.
— Медичи, Пьетро и Джованни 747.

http://the.kiev.ua/

Памятникъ Нило въ Неаполѣ 736.
— Оттона IV ф. Геннеберга 668.
— Пьетро-а-Ночето 745.
— Роберта де Росси 265.
— Роберта Мудраго 518.
— Сикста IV, папы 746.
— Скалигеровъ 509.
— Строцци, Филиппо, во Флоренціи 745.
— Тритемія, епископа 674.
— Федерига изъ Фьезоле, епископа 741.
— Филиппа По 550.
— Филиппа Смѣлаго 518. 549.
— Фридриха фонъ Цоллерна, епископа 653.
— Хуана II и его супруги Изабеллы 609.
— Цицерона, Іоанна 672.
— Шаумберга, Конрада 674.
— Штернберга, Рудольфа, епископа 673.
Панагіа-Горгопико, церковь въ Аѳинахъ 86.
Панагіи церковь на о-вѣ Кипрѣ 57.
Панеттъ, Доменико 820.
Панселинъ, Мануилъ 527.
Панталеона св. церк. 120.
Пантеонъ 1.
Паолетти 726.
Паравичини 791.
Параксите́й 734.
Паренцскій соборъ 45.
Парижъ: алтарная завѣса Луврскаго музея 376. 377; алтарь съ изображеніемъ Воскресенья въ Луврѣ 572; Амбернгемскій Пентатевхъ Національн. библіотеки 65; Андре, Эд., фигура стоящей мадонны въ его влад. 372; „Апоѳеоза Давида“ 91; Батайль, Николай (1363—1402 гг.), его тканыя картины 380; „Beau Dieu d'Amien“, фигура Спасителя, изваянная около 1240 года на среднемъ столбѣ главнаго портала собора 369; Беллини, изображеніе пріема венец. посольства Высокой Портой въ Луврѣ 858; „Bible moralisée“ въ Національн. библіот. 596; Библія XI стол. изъ церкви Марціала св., хранящаяся въ Національн. библ. 232; Библія Филиппа Смѣлаго въ Національн. библіот. 395; Боргоньоне, его произведенія въ коллекціяхъ 826; Боттичелли, его картины въ Луврѣ 769; Боэція фламандскій переводъ библіи, книга съ миніатюрами, оконченная 1492 г. 578; Бревіарій герцога Бедфорда въ Національн. библ. 577; „Бургонскій замокъ“, построенный Іоанномъ Безстрашнымъ 583; Вестготская корона VII вѣка въ музеѣ 78; Вильневълезъ-Авиньонская картина съ изображеніемъ „Плача надъ тѣломъ Христовымъ“ въ Луврѣ 599; Геновевы святой гробница, балдахинъ на ней 79; Георгія св. рельфъ въ Луврѣ 591; Гобеленовская мануфактура, ткань съ изображеніемъ коптскаго святого 66; Годескалька евангеліе въ Національн. библіот., написанное 781—783 гг. для Карла Великаго 134; Гомиліи Григорія Назіанскаго въ Національ. библ. 91; Гонекуръ, Вилларъ де, архитекторъ XIII стол., его альбомъ путевыхъ набросковъ въ Національн. библ. 375; Госсель, Жанъ 581; готическій стиль въ эпоху зрѣлаго средневѣковья 239; гравюры на деревѣ въ Кабинетѣ эстамповъ 396; „Grandes Chroniques de France“ Національн. библіот. 597; „Grandes Heures du duc de Berry“, рукописи въ Національн. библіот. 380; „Григорій Назіанскій“, написанный для визант. императ. Василія I 91; Давидъ, Герардъ, художн. конца XV в., его „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ въ Луврѣ 574; „Давидъ передъ Наѳаномъ 90; Дагоберта I тронъ, ея нижняя половина въ Національн. библіот. 79; „Двери св. Анны“ и „Двери Маріи“ въ соборѣ Божьей Матери 247; Диптихъ императорскій, его доска, происходящая изъ коллекціи Барбарини въ Римѣ (теперь въ Луврск. музеѣ) 77; диптихъ VIII стол. 150; Діонисія св. житіе, расписанное для Филиппа V (1316—1322 гг.), хранящееся въ Національн. библіот. 378; Евангеліе, написанное около 840 г. по повелѣнію императ. Лотаря въ монастырѣ св. Мартина въ Турѣ, хранящееся въ Національн. библ. 135; Евангеліе Національной библіотеки, написанное въ аббатствѣ Говильерѣ 137; Евангеліе Оттона II въ Національн. библ. 143; Евангеліе отъ Матѳея, иллюстраціи къ нему въ Національн. библ. 63; Евангеліе, рукопись Національн. библіотеки, написанная для императ. Никифора II 91; Евангелія мецской школы въ Національн. библ. 139; золотая доска алтаря, подаренная Генрихомъ II Базельскому собору 156; „Золотыя ворота“ собора 369; значеніе города какъ средоточія европейской письменности 251; Кабинетъ медалей 164; Кабинетъ эстамповъ 396; Карла Великаго статуэтка въ музеѣ Карнавале 148; Карлъ Великій 116; Карнавале музей 148; Клюни музей 156. 321; книжная живопись зрѣлаго средневѣковья 232; ковры для украшенія стѣнъ въ XV стол. 552; кодексъ Національн. библіотеки 90; Коломбъ, его рельефъ св. Георгія (1508—1509 гг.) въ Луврск. музеѣ 591; Кольберта Евангеліе въ Національн. библіот. 139; Комментарій Гемона, изготовленный около 1000 года, въ Національн. библіот. 251; Комментарій къ Книгѣ Бытія въ Національн. музеѣ 386; Комментарій къ книгѣ пророка Езекіиля, рукопись, изготовленная аббат. Гильдрихомъ между 989 и 1010 гг. 147; Комментарій къ Откровенію ап. Іоанна, написанный 1100 г., хранящійся въ Національн. библіот. 232; „La Cite de Dieu“ („Градъ Божій“) бл. Августина, рукопись, изготовленная для Карла V, хранящаяся въ Національн. библ. 378; Лемуатюрье, Антуанъ, его раб. въ Луврѣ 550; Ливіи Примитивы саркофагъ въ Луврскомъ музеѣ 18; Липпи, Филип-

http://lib.rus.ec

по, его картина 1438 г. въ Луврѣ 767; Ліутчардова псалтирь въ Національн. библ. 139; Лувръ, замокъ 366; Лувръ, музей 18. 77. 95. 150. 372. 381. 572. 574. 591. 599. 600. 767. 769. 858, см. также Лувръ; Людовика Благочестиваго евангеліе, принесенное 826 г. въ даръ аббатству Сенъ Медаръ въ Суассонѣ 135; Мадонна изъ слоновой кости въ Луврск. муз. 372; „Мастеръ алтаря св. Ѳомы", его „Снятіе со креста" въ Луврѣ 647; Мецская школа: два Евангелія Національн. библіот. 139; Миноритовъ монастырь усыпальница его 593; миніатюры рукописей Національн. библ. 141; „Моисей, получающій скрижали Завѣта" 90; молитвенникъ въ библіот. Арсенала, его миніатюры 251; молитвенникъ Людовика II Анжуйскаго въ Національн. библ. 379; Монтеріо, Пьеръ де 364; мощехранительница съ алтаря церкви Св. Духа въ Луврск. музеѣ 381; Національная библіотека 62. 63. 65. 90. 91. 135. 139. 141. 143. 147. 232. 251. 375. 377. 378. 379. 380. 386. 395. 577. 596; „Небесное коронованіе пресвятой Дѣвы" (XIII стол.) въ Луврскомъ музеѣ 272; нидерландскіе художники 393; Никола д'Ипръ изъ Амьена 600; Отель Клюни 582. 583; оттискъ на бумагѣ флорент. таблички для причастниковъ въ кабинетѣ эстамповъ 757; „Парижская псалтирь" 91; „Переходъ черезъ Чермное море" 90; пластинка Парижскаго кабинета медалей, изображающая благословляющаго Спасителя 164; пластинки слоновой кости Луврскаго музея 150; „Пляска мертвецовъ", написанная 1424 г. 593; псалтирная живопись X стол. 90; „Псалтирь Карла Лысаго" въ Національн. библ. 139; Псалтирь Людовика Святого въ Національн. библіот. 377; Псалтирь Національн. библіот. украшенная миніатюрами по заказу герц. Беррійскаго 379; расписное стекло изъ церкви ап. Петра и Павла, находящееся теперь въ музеѣ Клюни 321; расписныя окна XV в. въ церкви св. Северина 594; Распятіе изъ Пале-де-Жюстисъ въ Луврѣ 600; „Rational des divines offices", рукопись 1374 г., находящаяся въ Національн. библ. 378; рельефная пластинка Луврскаго музея съ изображеніемъ Ангела у гроба Господня 95; рельефъ съ сюжетомъ изъ житія св. Стефана 368; Sainte Chapelle (святая часовня) при королевскомъ дворцѣ на о. Сенѣ 363. 370; Сакраментарій Дрого въ Національн. библ. 139; Саркофагъ Ливіи Примитивы въ Луврскомъ музеѣ 18; Северина св. церковь 357. 594; Сенъ-Дени, аббатства близъ П., церковь 240; Сенъ-Жерменъ-де-Пре аббатства церковь, перестроенная 1120—1130 гг. 237. 240; Сенъ-Жермэнъ л'Оксеруа 581; Сенъ-Мартэнъ-ле-Шанъ, церковь 240; „Серебряная мадонна" 1340 г. въ Луврскомъ муз. 372; Сигиславъ, аббатъ 135; Симоне, изображенія написаннаго имъ въ Авиньонѣ складного алтаря, хранящіяся въ Луврѣ 494; Служебникъ XIII стол., происходящій изъ аббатства Сенъ-Дени, хранящійся въ Національн. библіот. 251; Соборъ Парижской Богоматери (Nôtre Dame de Paris) 243. 247. 357. 368. 369; „Страшный Судъ", композиція въ соборѣ Божьей Матери 247; тканыя картины XIV стол. 380; ткань Парижской Гобеленовской мануфактуры 66; фасадъ собора Божіей Матери 247; Филиппа По надгробный памятн. 1493 г. 550; Филиппа Смѣлаго библія, написанная около 1350 г., въ Національн библ. 395; „фонтанъ любви", флорент. грав. въ кабинетѣ эстамповъ 757; фрагменты рукописи, найденной въ Синопѣ, хранящіеся въ Національн. библ. 62. 63; французская живопись миніатюръ XIII стол. 377; Художественно-историческая выставка 1904 г. 373; Шелль, Жанъ де, его фасады трансепта собора П Богоматери 363. 369; Шелльскаго аббатства церковь, чаша въ ней 79; Эмалевая живопись XV стол. 381; Эчміадзинскаго монастыря евангелія 134.

Парлеръ изъ Гмюнда, Генрихъ 505.

— Петеръ 433.

Парма: арочныя галлереи стѣны хора собора 203; Баптистерій; Борго-Санъ-Доминго, соборъ близъ П. 207; Корреджіо 823; Лоши, Жакопо 823; Маццуола, Филиппо 823; Санъ-Джованни, церковь 796; соборъ романскаго архитектурнаго стиля 202; Чима-ди-Конельяно, его „Поклоненіе пастырей" 1509 г., въ галлереѣ 839.

Парэ-ле-Моніалъ 220.

Паскье-Борманъ 547.

Пассаванъ 255 611. 680.

Пасти, Маттео 804. 812.

Пастюръ, Рожеръ де-ла 561.

Патрасъ, Ламберъ 248.

Патрицій (Патрикъ) святой 107.

Патрія св. колоколъ 110.

Паулинцелла 273.

Пахеръ, Гансъ 688. 690.

— Михаэль 658. 688 690.

— Фридрихъ 688. 690.

Пацци заговоръ 739.

Пацци капелла 718.

Пачіоли, Фра Лука 752. 837.

Пегау, памятникъ Випрехта Гройча въ церкви 283.

Пезаро 725. 795; „Коронованіе Маріи" Беллини въ церкви Санъ Франческо 836.

Пезеллино, Франческо 768.

Пезелло, Джуліано 766. 768.

Пелегрино Мунари 823.

Пепе, Ченно-ди 480; см. также Чимабуэ.

Пепинъ, Жанъ 371.

Пергенштерффера доска въ церкви Богоматери 667.

Перегородочная эмаль 92.

„Переходъ черезъ Чермное море", миніатюра древнехрист. 90.

Перикла вѣкъ 860.

Перкинсъ 726. 732.

Перре, Л. 9.

Перреаль, Жанъ (Жанъ изъ Парижа) 601. 602.

Персія 92.

Перуджино, Піетро 786. 787. 820. 821. 822.
Перуджія: „Бичеваніе Христа", въ университетскомъ собраніи 750; „Благовѣщеніе" въ галлереѣ 780; богослужебныя книги церкви 755; Бонфильи, Бенедетто 785; Винчи, Леонардо да, его работа 750; „Сатвіо", палата мѣнялъ, работы Перуджино 787; Джованни, его рельефы „Свободныхъ художествъ" на фонтанѣ 474; капитель VIII вѣка, хранящаяся въ музеѣ 101; Николай Пизанскій, его работы 469; орнаментъ (ленточный и животный) лангобардовъ въ музеѣ 101; Перуджино Піетро Вануччи изъ Чита-делла-Піеве 786; ратуша, начатая 1281 года 469; Санъ-Анголо (церковь Святого Ангела) 41; соборъ, построенный въ XIV стол. 467; Фолиньо, Николло да, его „Благовѣщеніе" въ галлереѣ 780; Фонте-Маджоре, построен. 1281 г. 469.
Пемброкъ, графъ 406.
Петербургъ, см. Санктъ-Петербургъ.
Петерсгауфенъ близъ Констанца 127.
Петерсенъ, Магнусъ 711.
Петеръ Брюссельскій 376.
— Глочестерскій, аббатъ 265.
Петра и Марцеллино катакомба 14.
„Петра святого во узахъ" церковь 40.
Петра св. храмъ 24. 25.
Петрарка 515.
Петровскій соборъ въ Римѣ 68.
Петръ (апостолъ), изображенія его въ древне-христіанской живописи 51.
Петръ и Павелъ, изображеніе ихъ въ древней живописи 318.
Пиза: Аньело, фра Гульельмо дель Аньело 474; алтарь церкви св. Екатерины 494; Антоніо да Пиза 501; Арентино, Стинелло, его работы въ Кампосанто 489; базилики собора 190; баптистерій собора, построенный 1153 г. 193; Бонанъ, строитель колокольни 193; Вильгельмъ Иннсбрукскій 193; Вольтерра, Франческо 499; Гвидо Бичарелли изъ Комо 193; Гоцполи, Беноццо 499; Діотисальви, строитель баптистерія 193; „Жизнь отшельниковъ въ пустынѣ" 497; Инкрустація стѣнъ 464; Кампо Санто (кладбище, произвед. Джов. Пизано) 75. 465. 497; колокольня, воздвигнутая 1174 г. 193; колонны собора 193; купель собора, украшенная 1246 г. 193; куски каѳедры въ музеѣ 474; Майяно, Джуліано 755; Маріотто, Доменико 755; Микеле, Джованни 755; мраморная каѳедра крещальни, оконченная въ 1260 г. 471; Музео Чивико 501; Николай Пизанскій, его каѳедра 471; Пизано, Джованни 511; Понтелли 755; Пуччо изъ Орвіето, Пьетро 499; расписныя стекла XIV стол. 501; рельефы каѳедры 471; Санта-Катарина, церковь 464; Санта-Марія-делла-Спина 194. 464; Санъ-Кроче, ризница, инкрустаціи Джованни-ди-Микеле 755; Санъ-Паоло-а-Рипа-д'Арно 194; Санъ-Пьерино, церковь 194; Санъ-Систо, церковь 194; Санъ-Фредіано, церковь 194; Санъ Франческо, церковь (теперь музей) 464. 501; саркофаги въ Кампо-Санто 75; Симоне, его образъ Богоматери, написанный 1320 г. для алтаря церкви св. Екатерины 494; соборъ, построенный 1063—1118 гг 191. 192; „Страшный Судъ" 497; „Тріумфъ Смерти" 497; Фиренце, Андреа 499; Франчіоне 755.
Пиза, Антоніо да 753.
— Джованни 805.
— Исайя 845. 846.
Пизанелло 804. 813. 814.
Пизано, Андреа 462. 467. 469. 476.
— Витторе 804. 813. 830.
— Джованни 462. 467. 474. 511.
— Николо (Николай Пизанскій) 462. 463. 469. 471. 474.
— Нино 462. 469.
— Томмазо 462. 469.
Пикардія 236. 239. 364.
Пикколомини дворецъ 723. 724.
Пинтурриккіо 786. 788. 789.
Пиперъ 277. 622.
Пиппо Спано 859.
Пирамо изъ Монополи въ Апуліи, Реджинальдо 848.
Пирицъ, жилые дома XV стол. 701.
Пирнскій соборъ 699.
Пистойа: Бигарелли изъ Комо, Гвидо 195; Грумонъ 194. 195; Даодатъ 194. 195; палаццо XIII стол. 469; Поклоненіе волхвовъ въ порталѣ церкви Сантъ-Андреа 195; Сантъ-Андреа, церк. 195; Сантъ-Андреа, каѳедра Джованни, оконченная 1301 года 474; Санъ-Джованни-Фуорчивитасъ, церковь 195; соборъ 195; „Тайная Вечеря" въ Санъ-Джованни-Фуорчивитасъ 195; Чеппо, госпиталь, фризъ съ изображеніемъ дѣлъ милосердія на фасадѣ 743.
Питти палаццо 767. 772. 788. 815.
Питти и Брунеллески палаццо 719.
Пиццоло, Никколо 815.
Піенца, соборъ, сооруженный Бернардо Росселино 723.
Піеро 776.
— делла Франческа 783.
Піетро Вануччи изъ Читта делла Піеве 786.
— Сано ди 779.
Пій II, папа 723. 840.
Плантагенетовъ стиль 234. 252. 254.
Пластика романская 222 и сл., 244 и сл., 279 и сл., 311 и сл., 330 и сл., 414 и сл., 434 и сл., 469 и сл., 508 и сл., 516 и сл.
Плейденвурфъ, Вильгельмъ 693. 696.
— Гансъ 693. 694.
Плита Бурхарда фонъ Зеркенъ и Іоанна фонъ Муль 458.
— Іоанна фонъ Клингенберга 458.
По, Филиппъ 550.
Пола, церковь 70.
Поллайюоло, Антоніо 739. 746. 752. 776.
— Симоне 724.
Поль, О. 9.
Польша 851.
Поннерра 549.
Понтелли, Баччіо 725. 840.
Понтиньи 221.
Понціана катакомба въ Римѣ 51.
Понцъ 609.
Поппи изъ Стабло, аббатъ 300.

Портгеймъ 42.
Портиджани, Паньо ди Лапо 739.
Портинари въ С.-Эвсторджо 720.
Портинари, Томмазо 565.
Португалія 609.
Португальское и испанское искусство, см. испанское и португальское искусство.
Послѣконстантиновская эпоха въ исторіи искусства (IV—VIII стол.) 20 и сл.
Потгеймъ 34.
Поццо, Марко 814.
„Православный Баптистерій" 42.
Прага: башня ратуши, построенная въ XV стол. 434; Библія Венцеслава конца XIII стол. во дворцѣ Лобковицъ 445; Богемскій дворецъ 445; Венцеслава св. статуя въ соборѣ 439; Вита св. соборъ 341; Георгія святого статуя во дворѣ градчинскаго замка 439; Евангеліе собора св. Вита 341; итальянскіе художники 442; Карлгофская церковь, построенная въ 1351 г. 433; Карлштейнскій замокъ 442; Карлъ IV, призваніе имъ художниковъ 44; Клуссенберги (Клуссенбахи), Георгъ и Мартинъ 439; „книга страстей и мученичествъ" 1312 г., хранящаяся въ университетской библіотекѣ 445; княжеская дворцовая зала 652; Лобковицъ дворецъ 445; Мадонна съ преклоненными передъ ней жертвователями Карломъ IV и его сыномъ Венцеславомъ 443; Неймара, Іоганна, дорожный молитвенникъ (1353—1365 гг.) въ Богемскомъ дворцѣ 445; Парлеръ, Петеръ, 433. 439; ратуша „Стараго города", построенная 1336 г. 433; Рудольфинумъ 443; Тейна церковь, ея живописная башня, законченная 1511 г. при содѣйствіи короля Подибрада 651; Томмазо да Модена (Ѳома изъ Мутины) 442; Эгидія св. церковь 430.
Праксeда святая 55.
Прато: алтарный образъ Богоматери въ картинной галлереѣ 489; Мадонна делле Карчери, кругл. церковь, сооруженная Джуліано да Сангало 724; Мадонна собора (1275 г.) 475; Милано, Джованни 489; Пизано, Джованни 467. 475; Сангало, Джуліано 724; соборъ, перестройка его 1317 г. 467.
Превитали, Андреа 839.
Преда, Кристофъ 812. 828.
Предисъ, Амброджо 828.
Престъ, Годфри 616.
Претекстата катакомбы 7. 13.
Прискиллы катакомбы 14. 15.
Пробстъ 576.
Провансъ 218. 223. 226.
Провэнъ: готическіе дома 366; Сентъ-Эйуль, церковь 245.
Проконнеса мраморныя ломки 33.
Прота въ Маконѣ 396.
Пруденція списки 141.
Псалтирей иллюстриров. 61. 89. 133. 163.
Псалт. „Албани" въ церкви св. Годегарда въ Гильдесгеймѣ 266.
— Бамбергской Городской библіотеки 341.
— брата Роберта Ормисби изъ Норвичи 407.
— Британскаго музея 163. 406. 407.
— Германа, ландграфа тюрингскаго 298.
— Императорской Публичной Библіотеки въ С.-Петербургѣ 529.
— Карла Лысаго 139. 150.
— Лейденской университетской библіотеки 266.
— утрехтская 137. 138.
— Хлудовская 138. 163.
„Психомахіи" рукописи 141.
Псковъ, Спассо-Мирожскаго монастыря церковь 166.
Пуасси 242.
Пуату 239.
Пуатье: античная школа 150; Баптистерій начала XII вѣка 230; Доммартэнъ, Гюи де 382; Іоанна Бергійскаго дворецъ (теперь зданіе суда), воздвигнутый 1384—1387 гг. 382; Nôtre Dame la Grande (церковь Богоматери Великой) 217. 225; окна 1198 г. въ абсидѣ собора св. Петра 231; Петра св. соборъ, заложенный въ 1161 году 217; Сентъ-Илеръ, церковь 219; Temple de St. Jean 230.
Пуденціаны святой церкви въ Римѣ 40. 55.
Пулія, Никколо д'Антоніо 806.
Пфеннингъ, Д. 687.
Пфистеръ 679. 680.
Пьериларіо 823.
Пьерпаоло делле Массенье 511.
Пьеръ I Бурбонскій 601.
Пьетрасанто, Джакомо 840. 841.
Пьетро, Бартоломмео 753.
— да Милано изъ Варезе 843.
Пьяченца: Мадонна делла Кампанья 796; палаццо Муничипале 506; Санъ-Савино 203; Санъ Сеполькро 796; Санъ Систо 796; соборъ романск. стиля 202.
Пьяцетта 507.
„Пѣснь о Нибелунгахъ" 268.
„Пѣснь о Роландѣ", рукопись въ Гейдельб. унив. библіотекѣ 339.
Пюклеръ, графъ 659. 661.
Пюклеръ-Лимбургъ 437.
Пятикнижіе Моисея, иллюстраціи 61.
Пятинефныя базилики 24.

Рабикано, Кола 848.
— Нардо 848.
Рабула, монахъ 63.
Равелло 173. 174. 516.
Равенна: „Авраамъ, прислуживающій ангеламъ" 60; Аполлинарія - инъ - Классе, церковь 44; Аполлинарія св. церковь (S. Apollinare Nuovo) 43. 58. 59. 62; Аріанскій Баптистерій (S. Maria in Cosmedin) 43; Аріанскій соборъ, построенный Теодорихомъ 43; архіепископская капелла 60; базилика во имя еванг. Іоанна, построен. Галлой Плацидой 42; Башня на мавзол. Галлы Плациды 48; Велизарій, его покровительство искусству 41; Виталія св. церковь (S. Vitale), сооруженная въ 540—547 гг. 44. 59; Галлы Плациды мавзолей (теперь церковь св. Назарія и Кельсія) 42. 48. 58; Галлы Плациды саркофагъ 75; Данте мавзолей съ рельеф. Ломбардо 810; древнехристіанскіе церкви и храмы, остатки ихъ, дошедшіе до насъ 27; епископское сѣдалище, выложенное слоновой костью, въ соборѣ 70; „Жертвоприношеніе

Исаака“ 60; Іоанна св. въ купели церковь 42; Классисъ (S. Apollinare Classe) 43; „Королевскій дворецъ“, построенный въ VIII в., его развалины 42; крестильница Санъ Джованни-инъ-Фонте, ея мозаика 58; „Крещеніе Господне“, изображ. V стол. 58; Ламбардо, П. 810; „Мелхиседекова безкровная жертва“ 60; мозаика церковная въ V стол. 58; мозаики архіепископск. капеллы 60; мозаичныя украшенія потолка и стѣнъ мавзолея Галлы Плациды 58; Назарія и Кельсія церковь 42; переселеніе римскихъ императоровъ въ Р. 80; пластика послѣ эпохи расцвѣта 74; Православный Баптистерій 42; разобщенность города съ другими центрами древнехристіанскаго искусства 79; Рондинелли, Николо 839; Санта-Марія-инъ-Космединъ 58; С.-Аполлинаре-инъ-Классе 60; Санъ-Витале 44. 59; San Giovanni in fonte, церковь 42. 58; саркофаги 75; художеств. теченія, сообщаемыя Западу въ VIII в. 82; „Тайная Вечеря“ въ церкви Аполлинарія Новаго 62; Теодорихъ Великій, его покровительство искусству 41; Христіанское искусство V стол. 20; Юстиніана и Ѳеодоры мозаики въ церкви св. Виталія 79; Ѳеодора св. саркофагъ въ церкви св. Аполлинарія-инъ-Классе 75.

Рагуза, дворецъ Ректората, сооруженный Микеллоццо 721.

Райнальдъ 191.

„Рака Гериберта св. 323.

Рака Маврина св. 324.

Рака Таврина св. 372.

Рамерсдорфъ, потолочныя и стѣнныя фрески въ церкви 421.

Ранъ 133. 140. 312.

Ратцебургскій соборъ 343.

Рафаэль 55. 787. 789. 822.

Рачинскій, графъ 255. 611.

Рашдорфъ 714.

Реберъ 108. 116. 630. 653. 684. 725.

Ревихъ изъ Утрехта, Эргартъ 641.

Регенсбургская школа 145.

Регенсбургъ: Гунтбальдъ, дьяконъ 147; деревянныя раскраш. фигуры въ притворѣ церкви св. Эммерана 331; Діонисія св. фигура въ церкви св. Эммермана 331; дунайская школа 679; искусство ранняго средневѣковья, его связь съ рейхенаускимъ 133; Іакова св. церковь 331; каменныя скульптуры Шотландской церкви 331; миніатюра XV стол. 678; Миноритовъ церковь 430; монументальная церковная скульптура XV столѣт. 656; надгробные памятники и плиты 656; посвятительный листъ, подражающій „Золотому Кодексу“ 145; рельефы зрѣлаго средневѣковья 331; романскіе дома 330; Сакраментарій Генриха II 144; Ульриха свят. церковь 429; Фуртмейеръ, Бертольдъ 679; „Христосъ на тронѣ“ 331; Шотландская церковь 331; Эммерана св. церковь 329. 331.

Регистръ Григорія 146.

Рейбейзенъ 634.

Реймонъ, Марсель 470. 726.

Реймсская школа 133.

Реймсъ 250. 366; архіеписк. дворецъ 364; готическіе дома 366; соборъ 361.

Рейнакъ, Соломонъ 599.

Рейнская живопись 1050—1250 гг. 317 и сл.

Рейнскій Союзъ 353.

Рейнское искусство: въ эпоху ранняго средневѣковья, см. Восточно и западно-рейнское искусство ранняго средневѣковья; въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250): зодчество 229; пластика 311; живопись 317; рейнское искусство въ эпоху поздняго средневѣковья (XIII—XIV стол.): готическая архитектура 407; пластика 414; живопись 420; искусство въ прирейнской области въ XV стол.: зодчество 620; скульптура 623; живопись 627.

Рейнсъ, Адріанъ 571.

Рейхенау на Боденскомъ озерѣ 120. 177.

Рейхенауская школа 145.

Рейхенгаслахская церковь цистерціанцевъ 656.

Рейхенгаслахъ, Цинфлера, Іогана, памятн. въ церкви цистерціанцевъ 656.

Ремагенская церковь 314.

Ренаръ 325.

Рене Добрый 597.

Ренессансъ 3. 220.

Реттингеръ 688.

Рецесвинтъ 47.

Ривойра 34. 42. 44. 99. 102. 200.

Ригль 3. 35.

Риккарда (дворецъ Медичи во Флоренціи) 720.

Риль, Бертольдъ 116. 279. 677. 678. 686.

Рименшнейдеръ, Тильманъ (Дилль) 673. 674. 675.

Римини 512.

Римъ 1. 7. 8. 23. 26. 33. 39. 40. 54. 58. 79. 80. 82. 104. 181 и сл., 514 и сл., 725. 726. 751. 759. 768. 839. 840; Агніи св. церковь 25. 26. 39; Алана гробница 846; Альберти, его планы для созданій Николая V 723; Амвросіанской библіотеки рукописи 91; Анджело, Никколо ди 184; архитектура древнехристіанская, эволюція ея 39; базилики XII и XIII стол. 181. 182; библейскія изображенія въ катакомбахъ 11. 12. 13; Боккачіо Бокаччини 823; Ватиканскій музей 71; Валентина св. катакомба 50; Вассалетто, Пьетро 184; Венеранды образъ въ катак. Домитилы 51; „Волхвы передъ Иродомъ“ въ рукоп. изъ „группы Адды“ въ Ватиканѣ 150; „Вѣнчаніе Петрарки“ 1341 г. въ Капитоліи 515; „галлереи клуатровъ“ 183; Гробн. Алана въ церкви Синта-Праседе 846; гробницы XIV стол. 517; „Группы Адды“ рукописи, одна изъ нихъ, хранящаяся въ Ватиканѣ 150; „Добрый Пастырь“ 10 и сл.; двери Санъ-Паоло-фуори-ле-мура 164; Джотто 484; Домитиллы катакомба 13. 52; Домовая Папская Капелла (Sancta Sanctorum), построенная 1378 г. 515; Донателло 736; Донателло табернакулъ 845; Дуранда гробница 517; Евангеліе Генриха II, хранящееся въ Ватиканской библіот. 147; Живопись поздняго средневѣковья 519 и сл.; „Жи-

вотный“ орнаментъ въ катакомбахъ 10; Жиро палаццо (теперь Торлоніа палаццо) 842; значеніе города, какъ главнаго центра христіанскаго искусства въ послѣ - константиновскую эпоху 79; Іисусъ Навинъ, композ. изъ его жизни въ церкви Маріи Великой 64; Іоанна и Павла, святыхъ римлянъ, домъ 52; Іоанна и Павла церк. 40; Кавалли, Пьетро 519; Каваллини 520; Калликста катак. 13. 14. 52; Калликста-Протекстата катакомбы 9; Камбіо, Арнольфъ, его скульптуры въ кимворіяхъ 515. 516; Камерино, Якопо 519; камеры въ катакомбахъ 8; Капитолій 515; „Канчелярія“ съ дебют. Браманте 841; катакомбныя росписи 9. 10. 11; катакомбныя фрески 9. 15. 67; „Квадратныя крипты“ 8; Киренская катакомба 11; Климента св. церк., построенная въ IV вѣкѣ 39. 104. 181; Константинъ Великій, его дѣятельность по украшенію города 24. 25. 26; Констанціи св. круглая церковь 26. 41. 54. 126; Корнелія св. крипта въ катакомбѣ Калликста 52; Косматовъ работы 183. 514. 516. 517; Косматъ Іоаннъ 517. 519; крестильня латеранская 26; „Крипты пяти святыхъ“ 14; Кубикулы, орнаментація ихъ потолковъ 10; Курина св. фигура въ луминаріи 51; Лаврентія свят. церковь, заложен. Константиномъ Великимъ 25. 26; Лаврентьева восьмиугольн. крестильня врем. Константина Великаго 26; Латеранскаго музея саркофагъ 74; Латеранскій баптистерій 55; Латеранскій соборъ 26; Мадонны Косматa Іоанна 520; Маріи Великой церковь 39. 55. 64; Маріи Древней церковь, фрески, изображ. сцены изъ житія святыхъ 105; Маріи св. въ Космединѣ церковь 40; Марка св. церковь 104; Марцелина св. кубикулъ 50; Мео дель Катрино 841; Minerva Megica (Минервы Врачующей десятиугольникъ) 24; Миніатюрная живопись въ эпоху ренессанса 848; мозаика зрѣлаго средневѣковья 185; Мурано, Антоніо, его алтарь аббата Антоніо въ Латеранск. музеѣ 832; Нерея св. крипта въ катакомбѣ Домитиллы, фрески 13; образъ Джотто въ ризницѣ храма св. Петра 484; Орфей, легедарн. языческій пѣвецъ, его изображ. въ катакомбахъ 13; Павла св. базилика, заложенная Константиномъ Великимъ 25. 26; Павла св. церковь 74; палаццо ди Венеція 840; палаццо ди Санъ Марко 840; Петра св. во узахъ церковь 40; Петра св. кубикулъ 50; Петра св. соборъ 723; Петра св. храмъ, замѣненный въ началѣ XVI в. нынѣшн. соборомъ 24. 454; Петрониллы образъ въ катак Домитиллы 51; Пиза, Исайя, его гробница Евгенія IV въ церкви Санъ-Сальваторе-инъ-Лауро 846; подземныя кладбища, фрески древнехристіанскія 11; Полайуоло, гробницы въ соб. св. Петра 845; Поликама св. фигура въ луминаріи 51; Понціана катакомба 51; Portico di San Venanzio 55; Прискиллы катакомба 14; Проткстата катакомба 8. 9; Пуденціаны св. церковь 40. 55; Пьетрасанта Джакомо, піонеръ римскаго ренессанса 841; реставрація стар. зданій въ эпоху гуманизма 840; Романо, Антоніацдо, его мадонны въ галлереѣ 849; росписи катакомбныя 9. 15; Росселлино, Бернардо 723; Руссути, Филиппъ 519; Руфины св. капелла 55; Сабины св. церк. 40. 69; Саввы свят. церковь, облицовка портала, работа Якоба Косматa 183; Санта Марiа дель Пополо 841; Санта-Марiа-инъ-Арачели 184; Санта-Марта-инъ-Домника 101; С. Марiа-инъ-Космединъ 40. 101. 105. 182. 183. 184. 515; Санта-марiа-инъ-Трастевере (1139 г.) 182. 183. 185. 519. 520; Санта-Марiа-сопра-Минерва, строившаяся 1280 г. 515. 517. 520. 849; Санта-Марiа-Маджоре 39. 55. 183. 519. 520; Санта-Прасседе 846; Санта-Франческа-Романа 185; Санта-Чечиліа-инъ-Трастевере 520; Сантъ-Агостино, церковь 841; Санъ-Джованни-инъ-Латерано 518; S. Giovanni e Paolo 40; Санъ Клименте 186. 187; Санъ-Кризогоно, древняя церк., возстановленная 1128 г. 182; Санъ Паоло фуори-ле-мура 24. 164. 183. 184. 185. 187; S Piero in Vincoli 40; Санъ-Пьетро-инъ-Монторіо 841; Санъ Ротондо, церковь 103; Санъ-Сальваторе-инъ-Лауро 846; Санъ Стефано Ротондо 40. 41; Санъ-Флоренцо-фуори-ле-мура 182. 183. 184; саркофаги 67. 71. 72. 73. 74; саркофаги въ катакомбахъ, рельефы ихъ 67; саркофагъ Ватиканскаго музея 71; Свят. Таинствъ капелла въ цеметеріи Калликста II; Севастіана св. катакомбы 50; Севастіана св. фигура въ луминаріи 51; Секунды св. и Рифины св. капелла 55; Сивиллы Рафаэля въ Губбіо делла Паче 822; символическія изображенія церкви Христовой въ катакомбн. росписяхъ 10. 11; Служебники въ архивѣ церкви св. Петра 501; Статуи апп. Павла и Петра (работа Пизы) въ соборѣ св. Петра 846; Стефана св. церковь 40. 41; Стѣнная и станковая живопись XV стол. 848; стѣнныя росписи города и окрестностей 104; Тимотео делла Вита, его „Пророки“ 822; Торрити, Якопо 519; Урбана св. церковь на Via Appia близъ Рима 105; Усыпальницы, открываемыя въ твердыхъ породахъ 7; Фабріано, Джентиле, его работы въ Латеранѣ 780; фасадъ церкви Санъ Марко 841; Флорентійскіе мастера 515; Франциска св. изображ. въ музеѣ 198; Франча, его „св. Георгій“ въ національной галлереѣ 821; Фра-Ристоро 515; Фра-Систо 515; Фрески катакомбныя 9. 15; Цеметерій Калликста 11; Цециліи св. крипта 51;

Чимабуэ 519; „Шнуры перловъ“ іоническіе въ катакомбахъ 10; Языческое художественное творчество 1; Януарія св. „квадратная крипта“ 8. 13.
Ринкона, Антоніо дель 612.
Ритера окно 678.
Рифсимы св. церковь въ Вагаршападѣ 96.
Рихель, Бернгардъ 633.
Рихенталь, Ульрихъ фонъ 630.
Рихтеръ, Жанъ Поль 26. 42. 54. 762.
Рицци, Антоніо 799. 801. 808. 809.
Ричардъ I Львиное Сердце 227. 248.
— II 234. 406. 616. 617.
Ричмондъ, Кука собраніе 558.
Риччи 42. 714. 753. 788. 797.
Риччо 805.
Роберти, Эрколе 819. 820.
Робертъ д'Артуа 371.
Роббіа, Андреа-делла 742.
— Джованни 742.
— Лука делла 714. 727. 739. 740. 741. 742. 743.
Робэнъ, Пьеръ 581.
Рогиръ ванъ деръ Вейденъ 561. 562. 563. 568. 570. 577. 580. 596. 627. 628. 636. 644.
Родари, Жакопо 802. 803.
— Томмазо 794. 802. 803.
Роде, Германъ 709. 710.
Роджерсъ 265.
Родосская готика 857.
Родосъ, о. 857.
Рождества Христова (или Богородицы) церковь въ Виѳлеемѣ 27.
„Рождество Христово“, композиц. 92.
Розенбергъ 807.
Розенъ 568.
Рокки 516. 840.
Роландъ, аббатъ 386.
Роллеръ, Т. 9.
Рольфсъ 843.
Ролэнъ, канцлеръ 563. 576.
Романская пластика южной Франціи 222 и сл.
Романскіе соборы 3.
Романъ, Антоніаццо 849.
— Джанъ-Кристофоро 802. 803. 803. 804. 845.
— Паоло 845.
Рондинелли, Никколо 839.
Рорицеръ, Конрадъ 649. 650.
— Матвѣй 649. 650.
Росваль 546. 547. 712.
Роскильдскій соборъ на о-вѣ Зеландѣ 710.
Россано въ нижн. Италіи, византійская церковь 125.
Росселли, Козимо 772.
Росселино, Антоніо 744. 846.
— Бернардо 723. 743. 772. 840.
Росси, Дж. Б. де 9. 12. 39. 41. 52. 54.
— Марки 7. 23.
Россія 528 и сл.; см. также русское искусство, Москва, Санктъ-Петербургъ, Новгородъ, Владиміръ на Клязьмѣ, Коломенское.
Россъ, Робертъ де, памятникъ 265.
Ростовъ, кремль 528.
Ростокъ 449.
Ротесъ 480.
Рошфоръ 832.
Руанъ: Авуена св. церковь 365; библіотека 266; Palais de Justice 582; Ричарда Львинаго Сердца каменное изваяніе 248; Робэнъ, Пьеръ 581; Сенъ-Маклу, начатый 1437 г. 581; соборъ 248.
Рублевъ, Андрей 529. 855.
Рудольфъ Габсбургскій 418.
— Швабскій 279.
— Эмскій 457.
„Рукописи Ады“ 133.
„— Меровингскаго времени“ 131.
Руморъ 480. 753. 761.
Руодпертъ 102.
Руодпрехтъ 145.
Русск. иск. въ эпоху монгольскаго ига (1225—1400) 528.
Русское искусство: зрѣлаго средневѣковья (1000—1250 гг.) 165; въ эпоху монгольскаго ига (1225—1400 гг.) 258.
Рустикъ, Ельпидій, діаконъ 53.
Руссути, Филиппъ 519.
Русъ, Якобъ 626.
Руфины святой капелла, мозаика ея 55.
Руфо, Марко 853.
Руччелаи палаццо во Флоренціи 722. 723.
Рѣдинъ, Е. К. 42. 54. 59. 165.
Рэмонъ-дю-Тампль 366. 367.

Сабины святой церковь въ Римѣ 40. 69.
Савона, Фоппа, его алтарь въ церкви св. Марія дель Кастелло 825.
Саймондсъ, Дж. А. 714.
„Sainte Chapelle“ въ Парижѣ 363.
Сайферуосъ, Джонъ 619.
Сакраментарій Генриха II 144.
— Дрого 139.
Саксонія 702. 706.
Саксонское и вестфальское искусство: эпоха зрѣлаго средневѣковья — архитектура 267; пластика 279; живопись 290.
Саксъ, Гансъ 446.
Салерно 164, 165. 173. 181.
Салиба, Антоніо (или Антонелло) 832.
Салонъ, Діоклетіана дворецъ 43.
Салюсъ, кардиналъ 549.
Салютати, Леонардо 745.
Самоѳракія 23.
Сангалло, Джуліано 724. 755. 840. 843.
Санктъ-Вольфгангъ 658.
— Галленъ, аббатство 107. 133.
Санктъ-Петербургъ: Голенищева собраніе: египетскій гробничный рельефъ съ изображеніемъ оранты 71; Евангелія XVI столѣтія въ Императорской Публичной библіотекѣ 856; Звенигородскаго собраніе: эмали 93; Марміонъ, его рукопись въ Императорской Публичной библіотекѣ 599; Остромирово Евангеліе въ Императ. Публичной библіотекѣ 168; Погодина собраніе 856; Эйкъ, Янъ ванъ, его „Благовѣщеніе“ въ Эрмитажѣ 560.
Сансовино, Андреа 603. 607.
Сансскій, Вильгельмъ, зодчій 262.
Сансъ 150.
Санта-Вера-Крузъ 253.
— Катерина 464.
— Кіара 516.
— Кроче, Франческо 839.
— Марія Антика 510.
— — Арачели 184.
— — делла скала, госпит. 731.
— — делла Спина 464.
— — делле Граціе въ Синигаліи 98. 725.
— — — Космединъ 101. 184.
— — — Трастевере 519.
— — Маджоре 39. 725.
— — Новелла 463. 515.
— Тринита во Флоренціи 463.
Санти, Джованни 511. 783.
Сантъ-Амброджо въ Миланѣ 302.
— — Діего 508.
— Аполлинаре-инъ-Классе 60.

Санъ-Витале 44.
—Гальгано 461.
—Грандіозо въ Неаполѣ, катакомба 51.
—Джиминьяно 469.
—Джованни-е-Паоло 511.
——инъ Борго 204.
———Фонте 58.
—Джованнійская купель 730.
—Джорджіо, Эузебіо 788.
—Доменико 464.
—Заккаріа 798.
—Катальдо 177.
—Клементе 184.
—Лоренцо 516.
——Фуфиле-Мура 183. 184.
—Миніато во Флоренціи 218. 744.
—Назарская церковь 77.
—Николо, доминиканецъ 512.
—Paolo fuori le mura 24.
—Петроніо 730.
—Сальвадоръ-де-Бальдесіосъ 106.
—Сальваторъ 100.
—Спирто во Флоренціи 721.
—Франческо 464.
—Фредіано 729.
—Эстебанъ 253.
Саркофаги послѣ-константиновскаго времени 73.
Саркофагъ Басса, Юллія 74.
„—Іоны“ 18.
—Эрнста Саксонскаго, архіеп. 669.
Сассета 779.
Саутъ-Кенсингтонскій музей 265.
Сварди, см. Суарди.
Сварценскій 133. 137. 138. 141. 145. 146. 149. 150.
Свида, изслѣдоват. 480. 487.
„Свитокъ Іисуса Навина“ ватиканскій 63.
Свобода, изслѣдователь 72.
„Святая часовня“ въ Парижѣ 363.
Св. Таинствъ капелла въ Римѣ 11.
Сгварди, Бартоломео 825. см. также Сварди, Бартоломмео.
Севастіана святого катак. 50.
Северіанская базилика 41.
Северъ, Александръ 16.
Севилья: Алехо Фернандецъ, его „Зачатіе“, „Рождество Маріи“ и „Срѣтеніе Господне“ въ архіепископск. дворцѣ 613; архіепископскій дворецъ 613; „Благовѣщеніе“ въ соборѣ 400; живопись по стеклу въ XV в. 611; Кастро, Хуанъ Санхецъ дель 612; Лаврентія св. церковь 400; „Мадонна де Рокамадоръ“ въ церкви св. Лаврентія 400; „Мадонна ла Антига“ въ алтарѣ капеллы собора 400; нидерландскіе и нѣмецкіе мастера 611; Нуньесъ, Хуанъ, его „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ въ соборѣ 613; „Поклоненіе волхвовъ“ 400; рѣзница хора въ соборѣ 399; С.-Жуліанъ 612; Соборъ (семинефный), строившійся съ 1403 по 1507 г. 399. 400. 604. 605; Tablas Alfonsinas, хранящіяся въ рѣзницѣ хора собора 399; „Христофоръ св.“, карт. 1484 г. въ С.-Жуліанѣ 612.
Сеговіа, Хуанъ де 612.
„Семейныя трапезы“ 14.
Семетиколо, Николо 512.
Семюръ, Nôtre Dame 387.
Сентіаго-де-Компостела 253.
Сенъ-Дени 233. 250. 371; выемчатая эмаль въ эпоху зрѣлаго средневѣковья 233; расписныя стекла, заказанныя аббатомъ Сюже для его церкви 250; школа 140. 265.
Сенъ-Денійскаго аббатства церковь 47.
—Термэнъ-анъ-Лэ 364.
—Жерменъ-де-Пре 47. 236.
—Жерменъ л'Оксеруа 581.
—Жиль д'Оскеръ 147.
—Кантенская ратуша 582.
—Кантенъ 250.
—Савенская стѣнная живопись 249.
Сербія 851.
Сергій и Вакхъ святые, икона VI столѣтія 65.
Сергія св. церковь въ Константинополѣ 46.
—святого и Вакха храмъ 36.
Сесса 517.
Сеттильяно, Дезидеріо 743.
Сибле, Жиль де 610.
Сигизмундъ, еписк. Мейссенскій 668.
—король венгерскій 859.
—II 804.
Сигильгаита Руфоло 518.
Сидъ 252.
Сикстинская капелла въ Римѣ 773. 784. 786.
Сикстъ III, папа 39. 55.
—IV, папа 782. 840.
Сиксъ, Янъ 548.
Силое, Жиль де 609.
Сильверій, папа 40.
Симоне Мартини изъ Сьены 385.
Симоне Франческо ди 749.
Симонъ 77.
—изъ Кельна 604.
—Карлъ 657.
Синай, греческія рукописи въ монастырѣ 89. 90.
Синопе 63.
Синтъ-Янсъ, Геертгенъ ванъ 567. 576.
Синьорелли изъ Кортоны, Лука 783. 784.
Сиракузскія катакомбы 7.
Сиракузы 11.
Сирія 20. 27. 31. 48. 63. 80. 81.
—восточная 28.
Сирлинъ, Іоргъ 654.
Сито 220.
Сицилія 177. 180. 188. 844. 849; катакомбы 7; Ла-Кортекальеръ, архит. 831; Марцо, арх. 831.
Сіена: академія 495; Аретино, Спинелло 496; Банни, Андреа и Липпо 496; Бартоломино, Нероччіо 779; Сіена Буонсиньори палаццо 468; Вакха статуя въ палаццо д'Эльчи 731; Веккіета, Лоренцо, живописецъ 731; Джованни, Маттео, его мадонны 779; Джорджо, Франческо 720; Зодчество XV стол. 725; Казино де Нобили 730; Кверчіа купель 731; Коццарелли, Джакомо 725; „Крещеніе“ Коццарелли въ Коммуне ди Синалунга 779; Лоренцетти, Амброджо и Пьетро, ихъ работы 495; Мадонна Гвидо 1221 г. въ Палаццо Публико 198. 199; „Мадонна среди святыхъ“ Пьетро Лоренцетти въ академіи 495; „Миръ“, фигура Амброджо Лоренцетти 496; монахи Санъ-Гальганскаго аббатства 464; Мраморныя фигуры Антоніо Федеричи 730; Неруччи дворецъ 723; Палаццо-Публико (ратуша, построенная 1288—1309 гг.) 198. 468; Пизано, Джованни 464; Пизано Никколо, его каѳедра въ соборѣ 472; Пикколомини дворецъ 723; „Проповѣдь Іоанна Предтечи“ Джованни Турино 731; „Рождество Богородицы“ Пьетро Лоренцетти въ музеѣ собора 495; Санта-Маріа-делла-Скала 731; Соборъ, строившійся съ 1259 г. 464; Спанокки палаццо 721; Спасителя

бронзовая статуя, работа Веккіеты 731; Статуи пророковъ на фасадѣ собора 474; „Тираннія", работа Амброджо Лоренцетти 496; Туроно, семья золотыхъ дѣлъ мастеровъ 731; Фасадъ собора, построенный Джованни Пизано 464; Федеричи, Антоніо 725; Фонте-Бранда, построенный въ XIII стол. 469; Фреди, Вартоло 496; Фрески аллегорическаго содержанія (Лоренцетти) въ Палаццо-Публико 495. 496; д'Эльчи палаццо 731; Сіенскій, Гвидо 198.
Сіерра-Невада 106.
„Сіонская" церковь монастыря въ Картли 97.
Скакунъ, Людв. 278.
Скандинавское искусство 458 и сл., 710 и сл.
Скарампи 811.
Скварчіоне школа въ Падуѣ 688.
Скварчоне 811. 813. 814. 815. 832.
Скіавоне, Грегоріо 814.
Сколари, Филиппо 760.
Скотъ, Дунсъ 352.
Скульптура 3. 93 и сл., 148 и сл., 255 и сл., 264 и сл., 367 и сл., 383 и сл., 399 и сл., 403 и сл., 544 и сл., 584 и сл., 608 и сл., 616 и сл., 623 и сл., 652 и сл., 701 и сл., 728 и сл. 852 и сл., 856, 857.
— древнехристіанская 16 и сл.
— каменная 148 и сл.
Служебникъ Геллонскаго аббатства 132.
— Генриха II 147.
— Парижской Національной библіотеки 131.
— Роберта Шампара 266.
Слютеръ, Клаусъ 390. 391. 392. 549.
Смирновъ 31. 57. 86.
Соборъ Аргусскій въ Ютландіи 710.
— Амьенскій 362.
— Андлаускій 309.
— Аннабергскій 698.
— Ареццо 741.
— Архангельскій 528.
— Ассизскій 184.
— Бари 174.
— Бенигны св. въ Дижонѣ 387.
— Бернскій въ Ааре 621.
— Бовэ 363.
— Боголюбовъ 166.
Соборъ Боерскій 30.
— Бреславльскій 669.
— Буржскій 594.
— Бьеллы 100.
— Вита св. въ Прагѣ 341.
— Вюрцбургскій 674.
— Гальберштадтскій 275. 703.
— Генуйскій 745.
— Геронскій 398.
— Герфордскій 402.
— Градоскій 45.
— Грацскій 687.
— Гуркскій 395.
— Дмитрія во Владимірѣ 166.
— Камбрэск. 375.
— Кельнскій 411.
— Кіево-Соф. 167.
— Комо 792.
— Крайльсгаймскій 695.
— Ле-Манскій 233, 594.
— Леонскій 397.
— Леридскій 255.
— Лимбургскій на Ланѣ 307.
— Линкольнскій 404.
— Линкопингскій въ Швеціи 710.
— Личфильдскій 402.
— Луки св. изъ Оръ-Санъ-Микеле 728.
— Лукки 467.
— Маврикія св. въ Анжерѣ 233.
— Магдебургскій 697.
— Майнцскій 302.
— Марка св. въ Венеціи 70. 171. 172.
— Мейссенск. 669. 670.
— Мерзебургскій 453.
— Минденскій 448.
— Мо 364.
— Монтепульчіанскій 739.
— Мюнстерскій 703.
— Орвіетскій 715. 730.
— Отэнскій 220.
— Пантанассы 525.
— Паренцскій 45.
— Парижской Богоматери 241. 247. 263. 368. 369.
— Патрокла св. въ Зестѣ 291.
— Перивлепта 525.
— Перуджіа 467.
— Петра св. въ Римѣ 723.
— Петровскій въ Римѣ 68.
— Пизанскій 271.
— Пирнскій 699.
— Питербороскій 262. 263.
— Прато 467. 736.
— Равелло 173. 518.
— Реймскій 361.
— Рескильдскій 344.
— Рибе 344.
— Россано (въ Калабріи) 62.
— Руанскій 372.
— Салернскій 173.
Соборъ Санъ Пабло въ Вальядолидо 604.
— Сельсберійскій 265. 308.
— Софійскій въ Константинополѣ 31. 36. 37. 39. 87.
— Ставангерскій 345.
— Стефана св. въ Вѣнѣ 329. 658.
— Страсбургскій 409.
— Стренгнесскій 547.
— Сэнъ-Кантэнскій 364
— Таррагонскій 255.
— Толедскій 604.
— Торчелло 45.
— Тосканы 467.
— Труа 364. 365.
— Тудельскій 255.
— Туля 364.
— Туне 344.
— Турнэ 306.
— Успенія Богородицы во Владим. на Клязьмѣ 166.
— Успенскій въ Москвѣ 528.
— Уэлльсскій 263. 406.
— Фрауенбургскій 450.
— Фрейбургскій 411.
— Чефалу 179.
— Чивита-Кастеллана 186.
— Шалона 364, 594.
— Шаффгаузенскій 327.
— Шнеебергскій 699.
— Эксетерскій 402.
Соколовскій 851.
Солари, Гвинифорте 792. 793.
— Джованни 792.
— Кристофоро 794. 802. 803.
— Піетро Антоніо 853.
Соларіо, Антоніо, по прозванію Цингаро 849.
„Соль" (солнце) на саркофагахъ послѣ-константиновскаго времени 73.
Соннеттъ, Жоржъ де ла 549.
Сорель, Агнесса 597.
„Сотвореніе человѣка" 73.
Соутъ-Кенсингтонскій музей 742.
Софійскій соборъ въ Константинополѣ 31.
Софіи св. церковь въ Өессалон. 39. 87.
Сошествіе Святого Духа въ Сакраментаріи Дрого 139.
Спано, Пиппо 859.
— Филиппо 765. 770.
Спанья, Джованни 788.
Спартанскій музей 68.
„Спаситель въ преддверьи ада", итал. композиція 105.
Спасо-Мирожскій монастырь 166.
Спасъ на Бору 528.
Сперанца, Джов. 829.
Спини 468.
Сполето: Липпи, Фра Филиппо, его фрески въ хорѣ

собора 767; Сантъ Антоніо дель Крочефиско 184; Санъ Пьетро инъ Тосканелла 185; соборъ, фрески фасада 187.
Средиземное море 27. 48.
Средневѣковое христіанское искусство, см. Искусство средневѣковое.
Ставракій 164.
Станковая живоп. 65. 167. 405.
Старнинъ, Герардо 611.
Старый Каиръ 71. 94.
Стасовъ 529.
Стасетти капелла въ С.-Тронита 775.
Статуя Артура, англ. короля 671. 672.
— Георгія св. 438.
— Екатерины св. въ Швабахскомъ соборѣ 661.
— Іоанна св. 730.
— Клары святой 518.
— Маргариты д'Артуа 371.
— Роберта д'Артуа 371.
— Теодориха, готскаго короля 671.
— Фердинанда I въ Неапольскомъ музеѣ 740.
— Франциска св. 518.
— д'Этампа, графа 371.
— Юстиніана на площади Августа въ Римѣ 36.
Стефана святого церковь 40.
Стиль Джотто 400.
Стокгольмъ 711.
Стоксъ, Мэри 109. 112.
Стотгардъ 264.
Страсбургъ: Брандта Себастіана изданія въ XV ст. 638; Боэція и Виргилія изданія XV стол. 638; Гюльцъ изъ Кельна, Іоганнъ 622; значеніе Страсбурга, какъ центра нѣмецкаго книгопечатанія съ 1460 г. 638; „Корабль Дураковъ" Себаст. Брандта, лат. изд. 1497 г. 638; пирамидальный шпицъ собора, выполненный между 1420 и 1439 гг. 622; Рейнская и нѣмецкая пластика въ соборѣ 312; соборъ 621. 622; Энзингеръ, Ульрихъ 621; Якобъ изъ Ландсгута, его порталъ въ соборѣ св. Лаврентія 625.
„Страсти Господнія", христіанск. композиція 19. 59.
Страчапуоли палаццо 797.
Страшный судъ, монументальное изображеніе 130.
Стриговскій 3. 20. 27. 31. 32. 35. 42. 49. 61. 63. 65. 68. 70. 71. 72. 77. 81. 82. 83. 85. 115. 134. 480.
Строцци, Маріетты, бюстъ въ палаццо Строцци во Флоренціи 743.
— Николо 745.
— палаццо во Флоренціи 724. 743.
— Филиппо 745.
Студій, патрицій 34.
Стяссный 658. 687. 688.
Суарди, Бартоломео 825. 826.
Суассонъ, аббатство Сенъ-Медаръ 135.
„Судъ Пилата", рельефъ 76.
Суидъ 753. 825.
Супино 480. 753.
Сусловъ 165.
Сфорца библіотека въ Кастелло въ Павіи 755.
Сфорца, Франческо 791. 825.
Schola Palatina („дворцовая школа") 133.
Сѣверно-нѣмецкая живопись 1250—1400 гг. 455.
— французская живопись зрѣлаго средневѣковья 249.
— — пластика зрѣлаго средневѣковья 244.
— французское искусство съ 1250 по 1400 гг. 251 и сл.
Сюже 233. 246.

Таддео ди Бартоло, см. Бартоло, Таддео ди.
Таккони, Паоло (по прозв. Романо) 845.
— Филиппо 823.
— Франческо 823.
Тала, церковь Вимпуррена 417.
Таленте, Симоне 477.
Таленти, Франческо 466. 467
Тамарочціо 822.
Тамбуръ 83.
Тампліеровъ (храмовниковъ) орденъ 262.
Тангермюнде 440, 701.
Таррагона: алтарь въ соборѣ, работа Хуана де Таррагона 609; соборъ, сооруженный въ XIII стол. 255.
Таррагона, Хуанъ де 609.
Таси, Андреа 198.
Тассило 154.
Тегернзее: школа живописи по стеклу 337; школа иллюстрированія рукописей 147.
Тексье 27.
Текфуръ-Серай 83.
Темпль, Раймондъ 367
Теннисъ, Эд. 673.
Теодорихъ 40. 42. 59. 68; его мавзолей 43.
Термунденъ, церк. 451.
Тернантъ, рѣзной алтарь 587.
Терра-д'Отранто 98.
Тиберіо д'Ассизи, см. Ассизи, Тиберіо.
Тикканенъ 61. 89. 133. 138. 163. 480.
Тимотео делла Вита 822.
Тино-ди-Камаино 518.
Тирано, фрески 793.
Тироль 688.
Титули 52.
Тифенборониъ 631.
Тиффеншталь изъ Шлеттштадта, Гансъ 629.
Тиціанъ 834. 836.
Тичмершъ, Ловень офъ 619.
Тишновицъ, церковь 330.
Тоде 351. 351. 480. 482. 638. 691. 692. 695. 696. 706. 707. 753.
Тоди, Такопоне 756.
Толедо: Альваро де Луна и его жены памятникъ 1489 года въ часовнѣ собора 610; „Апостолы", фигуры, стоящія на сѣв. сторонѣ собора 399; Васъ (Гвасъ), Жуанъ 604; ворота со львами въ южн. концѣ портала собора 604; двери фасада (1418—1450) собора 604; Іоганнъ Нѣмецъ (Juan Aleman), его скульптурныя работы въ соборѣ 609; Кристо-де-ла-Пузъ, мавританская церковь, стѣнопись 257; Мендоны, кардинала, гробница въ соборѣ 603; окна XV вѣка въ соборѣ 611; Ортизо, Пабло 610; порталы XV вѣка въ соборѣ 604; рельефы и статуи, украшающіе загородки хора въ соборѣ 399; Сансовино, Андреа 603; Сантьяго часовня въ соборѣ 610; С.-Жуанъ де лосъ Рейсъ, церк., построенная послѣ 1476 г. 604; соборъ, построенный въ XIII стол. 397. 399. 603. 604. 609. 610; Эгасъ, Аннекенъ 604; Эгасъ, Энрике де, его скульптурн. работы 604, 609.
Толентино, Никколо 765.
Томара: хоръ рыцарей труда 1523 г. 608; церковь 255.
Томмазо-Бигорди, Доменико 774.
— ди-Серъ-Джовани Гвиди 762.
Торгау 669.
Торнабуони, Франческа 748.
Торнтонъ, Джонъ 618.
Торо, монастырская церковь 254.

http://lucl.kiev.ua

Торо, порталъ коллегіальной церкви 256.
Торрель, Уильямъ 405.
Торрити, Якопо 519.
Торчелло, о-въ 45.
Тоскана 188 и сл., 349. 460 и сл., 469. 713 и сл., 725. 755.
Тотила, готъ 40.
Традате, Шакопино 802.
Трани, двери собора 175.
Трау, Джованни 851.
Трапезунтское Евангеліе 97.
Трапезунтъ 526.
Траяна колонна въ Римѣ 36.
Требичъ, церковь 230.
Тревизо 512.
Тревиліо, церк. св. Мартина 825.
Трапингаузенъ 442.
Тривульчи въ Миланѣ 553.
Триръ, городъ 47. 133. 146. 421; статуи апостоловъ въ соборѣ 314.
„Тристанъ и Изольда“, мюнх. рукопись 340. 456.
Тритемій, еписк. 674.
Трифелье, зам. Фрид. Барбароссы 311.
Тронъ, Никколо 809.
Труа, Урбана св. церковь 365.
Тудель, соборъ, сооруженный въ XIII стол. 255.
Тулуза 218; Сатурнина св. церковь 253. 256; школа 224.
Тунисъ, базилика Гайдры 28.
Тура, Козимо, прозванный Косме 818. 819. 823.
Турино, семья литейщиковъ изъ бронзы 731.
Турино, Джованни 731.
Туринъ: д'Атрогонья, графини, собраніе 828; Конти, Бернардино, его портретъ 1505 г. Кастеллано Тривульчіо въ собр. графини д'Атрогонья 828; Livre d'Heure de Turin, молитвенникъ, изготовленный для герц. Беррійскаго 1417 г. 553; Макрино д'Альба 825; Мео дель Катрино, его работы по сооруж. собора 841.
Турки 858.
Турманина 29. 30.
Турне, соборъ 151.
Туроне, живопис. 512.
Туррекремата, кардиналъ 756.
Туръ 133. 136. 140. 150; Мартина св. церк. 208. 253; росписи церкви св. Мартина 53; школа 133. 136.
Тутило 152.
Тухеровъ алтарь 692.
Тухеръ, Гансъ 697.
— Маргарита 672.
— Урсула 697.
Тэра-Бручская бронза 111.
Тютьенъ-Дюранъ 226.

Уиль 551. 558. 561. 564. 566. 570.
Уильтонъ-Гузъ 406.
Уильямъ, мастеръ 405.
Уландъ 268.
Ульманнъ 753.
Ульмская школа 681.
Ульмъ: арка хора собора 677; Беблингеръ, Матвѣй 648; дарохранительница 1467 г. въ соборѣ 654; зодчество XV стол. 647; крышка каѳедры, работа Іорга Сирлина 655; Кунъ, Каспаръ 648; Мульчеръ, Гансъ 683. 654; Приходская церковь, заложенная въ концѣ XIV стол. 647. 648; ратуша 1482 г. 654; Сирлинъ, Іоргъ, младшій 655; Сирлинъ, Іоргъ, старшій 654; скульптурное убранство фасада собора, начатое XVII стол. 438; Соборъ, рѣзьба по дереву 654; „Спаситель“, его фигура въ соборѣ 654; „Страшный Судъ“ 1471 г. на аркѣ собора 677; Tisch Kasten передъ ратушей 654; Энзигеръ, Маттіасъ 648; Энзингеръ, Ульрихъ 621. 647. 648.
Ульрихъ изъ Энзигена 621. 648.
Умборнъ, лордъ, его собраніе карт. 815.
Умбрійская школа: Коста 820; Франча 821. 822.
„Умноженіе хлѣбовъ Спасителемъ“ 16.
Унгеръ, В. 26.
Уонтэджъ 768.
Урбино: Браманте 726; герцогскій дворецъ, новыя части 1466 г., выполненныя Лаураной 725; Дукале палаццо, построен. Лаураной 842; Лаурана, Лучіана 725; Мадонна надъ дверью Санъ-Доменико 742; „Похищеніе дароносицы“ Уччелло С.-Доменико, церк. 742; Тимотео делла Вита, его карт. 822; Уччелло, Паоло, его работы 765; Федериго-де-Монтефельтро, герцогъ 725;
Урпё, дерев. церк. 347.
Урсъ, герцогъ Ченедскій 104.
Успенія Богородицы церковь въ Никеѣ 87.
Успенскій соборъ въ Москвѣ 852.
Утрехтъ 457; псалтирь университетской библіотеки 137. 138.
Уффиціи флорентинскіе 757. 772. 774. 780.
Уччело, Паоло 751. 754. 765. 811.

Фабрици, Корнеліусъ ф. 714. 719. 721. 723. 725. 726. 739. 841. 845. 859.
Фабріано, Алегретто Нуци да 501.
— Джантиле 780. 811. 813. 830. 832.
Фава палаццо 797.
Фальке 154.
Фальконетто, Джованни-Марія 829.
Фальцнеръ, Гердегенъ 660.
Фамагустскій дворецъ 858.
— соборъ 534.
Фано, Санъ Марія Нуова 781.
Фаэнца 727. 795; соборъ 1474—86 г., построенный Джупіано да Майано 721.
Фёге 133. 149. 153. 223. 224. 225. 245. 246. 311. 334. 368. 435.
Федериги, Антоніо 725. 728. 730.
Федериго, герц. 782.
— изъ Фьезоле, еписк. 741.
Фейстберга церковь 293.
Фейтъ, Іодокюсъ 554.
— Штоссъ 662; см. также Штоссъ, Фейтъ.
Феникса святого базилика въ Нолѣ 53.
Фениксъ III, папа 56.
Феодосія Великаго колонна въ Римѣ 36.
Фердинандъ св. Кастильскій 397.
Феррамоло, Флоріано 829.
Ферранте бюстъ 807.
Феррара: 755; Боккачіо 823; Гранди, Эрколе 820; живопись XV стол. 820; Кольтеллини, Микеле 820; Косса, Франческо 818; Коста, Лоренцо 820; Пелегрино Мунари, его „Мадонна со свят. Геминіаномъ и Іеронимомъ“ въ галлереѣ 823; Роберти, Эрколе 819. 859; Сантъ-Антоніо Абате 512; стѣнныя росписи дворца.

http://lib.rus.ec.ua/

выполнены Турой 819; Тимотео делла Вита 822; Тура, Козимо, прозванный Косме 818; Фрески, написанныя Коссой 819; Франча 822; школа: Эрколе Роберти, Эрколе Гранди, Микеле Кольтеллини, Франча 819. 820. 822.
Феррара, Боно да 815.
Феррари 823.
Ферстеръ, Р. 751.
— Эрнстъ 513.
Фидій 828. 860.
Фикеръ, Іог. 9. 74.
Филарете (Аверлино, Антоніо) 790. 791. 845.
Филипепи, Сандро 769.
Филиппино 754. 764.
Филиппо, фра 768. 769.
Филиппъ III 371.
— братъ Людовика святого 371.
— Добрый 578.
— Смѣлый 386. 390. 394. 552.
„Филлида, взнуздывающая Аристотеля", композ. 640.
Финигверръ Мадо 757.
Фирменихъ-Рихарцъ 421. 565. 642.
Фишеровъ мастерская въ Нюренбергѣ 624.
Фишеръ, Гансъ 667. 672.
— Германъ (старшій) 667. 668.
— — (младшій) 667. 671.
— Г. Л. 856.
— Петръ (старшій) 672. 667. 668. 669. 670.
— — (младшій) 670. 662.
— Робертъ 693. 784.
Фіораванти, Аристотиле 852.
— Фіораванте 797.
Фіоре, Якобелло 830.
Фіорентино, Андреа 739.
Фіоренцо ди Лоренцо 785. 786.
Фла, Поль 832.
Флавія галлерея, фрески ея 15.
Фландесъ, Хуанъ де 611.
Фландрія 458. 829.
Флексигъ 638. 704. 706.
Флорейнсъ, Янъ 571.
Флорентинскіе уффици, см. Уффици флорентинскіе.
Флорентійская школа 820.
Флоренція: „Адъ" Данте, изображенный Нардо ди Чіоне 489. 490; академія 484; алтарная ниша въ церкви Санъ-Миніато, ея рельефы 197. 198; алтарный складень въ Уффиціяхъ 598; Альберти, Леонъ Баттиста 722; Андрей съ о-ва Кандіи 197; Апостоловъ святыхъ церковь 194. 716; Аретино, Спинелло 489; д'Ареццо, Никколо 716. 728. 753; Флоренцо Аттаванти, его рукописи 859; Бальдассаре Косчіа 735; баптистерій XII стол. 191. 197. 716. 735. 738; Барджелло (палаццо) 467; Барди капелла съ изображеніемъ жизни св. Франциска, раб. Джотто 487; Барди палаццо 468; Барончелли капелла въ церкви Санта-Кроче 488; Бартоломмео, Микелоццо 79. 720; Беллано, ученикъ Донателло 738; Беллини, Джованни, его аллегоріи въ Уффиціяхъ 836; Бенчи-ди-Чіоне 468; Бертольдо, ученикъ Донателло 738. 739; Бигало домъ, его дворъ 468; „Битва всадниковъ" Бертольдо въ Національномъ музеѣ 739; Боккаччіо Боккаччи 823; Боттичелли, Юдиѳи истор. въ Уффиціяхъ 769; бронзовая лампа VI вѣка въ музеѣ Уффици 78; бронзовыя двери Пизано въ крещальнѣ 476; бронзовыя каѳедры въ С.-Лоренцо 738; Брунелески 466. 716. 717. 718. 719; Вероккіо, его мраморн. фонтанъ 859; Винчи 825; „Вознесеніе Господне", работа эпохи ранняго средневѣковья въ Національн. музеѣ 95; Всѣхъ святыхъ церковь 488; Гадди, Аньоло 477. 489. 501; Гадди, Таддео 488; Георгія св. стат. въ Оръ-Санъ-Микеле, раб. Донателло 784: Гиберти, Лоренцо 728. 732. 734; Гонди палаццо, сооружен. Джуліано да Сангало 724; готическая архитектура XIII стол. 467. 468; гравюры въ книгахъ, напечатанныхъ отъ 1491 г. до 1508 г. 756; гравюры на мѣди древнія 757; Даванцати дворецъ 468; Дадди, Бернардо 488; Данте 485; двери сѣвернаго фасада собора 715; Джованни, Піеро ди 715; Джованни, Франческо 755; Джоттино 488; Джотто ди Бондоне 465. 466. 467. 484. 485; Донателло 734. 735. 736. 737. 738; живопись по стеклу 753; жилые дома поздняго средневѣковья 468; Зиновій св., изображенія Гиберти его чудесъ на ракѣ въ соборѣ 734; искусство зрѣлаго средневѣковья, его связь съ античнымъ 189; Іоанна XIII памятникъ 1425 г. 735; „Іоаннъ Креститель" Гиберти въ Оръ-Санъ-Микеле 733; Камбіо, Арнольфо ди 463. 465. 767; Капелла-дельи-Спаньуоли 496; Кастеллани дворецъ 468; каѳедра церкви Санъ-Леонардо-инъ-Арчетри, ея рельефы 196; Кваратези дворецъ 468. 721; Киворій Оръ-Санъ-Микеле 476. 477; Книгопечатаніе въ концѣ XV стол. 756; Колокольня собора, раб. Джотто 466. 467; Корридоръ въ ризницѣ Санта-Кроче, постройка Микелоццо 720; костяная крышка византійскаго ларца XII в. въ Національн. музеѣ 164; крипта церкви Санъ Миніато 190; Куполъ собора, построен. Брунелески 466; „Лаврентьевскій кодексъ" Четвероевангелія, изготовленный въ 586 г. монахомъ Рабулой, хранящійся въ библіотекѣ церкви св. Лаврентія 63; Лаврентія св. церковь 63; Лоджіа де Ланци (ложа Синьоріи) 468. 477. 739; Луки св. изображеніе Ареццо 728; Лукка 753; Магдалины св. капелла въ Палаццо дель Подеста 485; Мадонна 1399 года въ Оръ-Санъ-Микеле 477; Мадонна Джотто 1296 года въ академіи 484; Мадонна капеллы Руччелаи въ Санта Марія 492; Мадонна Нино въ Санта-Марія-Новелла 476; Мадонны 1328 и 1332 гг. раб. Бернарда Флорентійскаго въ Уффиціяхъ 488; Мазаччо 830; Мазо Фингверъ, главный маст. niello въ XV в. 757; Майано, Джуліано 721. 755; Маріи Магдалины, деревянная фигура, работа Донателло въ баптистеріи 738; Марка св. изображеніе (Ареццо) въ соборѣ 728; „Мастеръ образа св. Цециліи" 487. 488; „Матѳей, апостолъ", статуя Гиберти въ Оръ-Санъ-Ми-

келе 733; медальерное искусство 739; медальоны съ аллегорическими изображеніями конца XIV стол. 477; Медичи и дворецъ 720; Медичи капелла въ церкви Санта Кроче 720; Микелоццо 719. 720; Микель-Анджело 463. 729; Милано, Джованни 488. 489; Мискомини, Антоніо 756; мозаики алтарной ниши въ баптистеріи, исполнявшіяся 1225—1230 гг. 197; Національный музей 728. 736. 739; Окна собора, разрисован. 1394 г. 501; Орканья 468. 476. 477. 489; Оръ-Санъ-Микеле, постройка, начатая въ 1337 г. 468. 476. 477. 728. 733. 734; Ospedale degli, Innocenti (пріютъ для подкидышей, построенный Бруннелески) 717; Павла св. капелла въ церкви Санта Кроче 488; Палаццо Веккіо 467; Палаццо дель Подеста, построенный между 1333 и 1345 гг. 467; Палаццо ди парте Гвельфа 718; Палаццо-Кваратези 721; Паникале, Мазолино 859; Пацци капелла (Capella de Pazzi) 718; Перуцци капелла, работы Джотто въ ней 487; Пиза, Антоніо, его работы (окно надъ дверью собора) 501. 753; Пизано, Андреа 467. 476; Пизано, Джованни 477; Питти палаццо 719. 721; Понтелли, Баччіо 755; „Путешествія юнаго Товита“ въ Академіи (по предполож., работа Боттичини) 777; „Putti“ 737; „Распятіе“ Джоттино въ фамильной капеллѣ Строцци 488; „Распятіе“ Донателло въ С.-Кроче 735; ренессансъ 740; Риккарди палаццо, его стиль 721; Ринуччини капелла въ церкви Санта-Кроче 488. 489; Риторо, монахъ, одинъ изъ строителей церкви Санта-Марія-Новелла 463; Роббія, Лука делла 740; „Рождества Богоматери“ рельефъ XIV стол. 477; „Рождество Христово“, работа Джоттино въ фамильной капеллѣ Строцци 488; Росселино, Бернардо 723; Руччелаи капелла въ Санта Марія Нов. 492. 493; Риччелаи палаццо, выполненный Росселино 723; Сангалло 755; Санта-Кроче капеллы съ фресками Джотто 487; Санта Кроче, церковь, строившаяся съ 1294 г. 463. 488. 718. 735; Санта-Марія-дель-Фіоре, церковь, строившаяся съ 1296 г. 465; Санта-Марія Новелла, строившаяся между 1278 и 1350 гг. 463. 476. 489. 490. 492. 502; Санъ-Леонардо-инъ-Арчетри 196; Санъ-Лоренцо, церк., построенная Брунелески 1421 г. 717. 718. 738; Санъ-Миніато, церк., построенная въ XI в. 190. 191. 197. 198. 489. 716; Санъ-Пьетро-Скераджо 196; Святого Духа церковь 718; Сильвестръ св., фрески Джоттино изъ его жизни 488; Синьорія (Палаццо Веккіо), построен. въ концѣ III стол. 467; Систо, монахъ, одинъ изъ строителей церкви Санта-Марія Новелла 463; скульптуры XIV стол. 477; скульптуры ренессанса 846; соборъ 465; 466. 501. 715. 736; соперничество съ Сіеной въ XIV в. 490. 492; Спаньуоли капелла 490. 491. 496; Спини дворецъ 468; статуи Гиберти въ Оръ-Санъ-Микеле 732. 733; Статуи Донателло 734. 735; „Стефана и Лаврентія свв. мученичества“, работы Дадди 488; „Стефанъ Святой“, статуя Гиберти 733; Строцци, Палаццо сооруженный Джуліано да Сангало 724; Строцци и фамильная капелла 488. 489; стѣнная живопись XIV стол. 491; Табличка для цѣлов. причастниками съ изображен. Вѣнчан. Богородицы въ Національн. музеѣ 757; Таленти, Андреа 467; Таленти, Симоне 468. 477; Таленти, Франческо 466; Тафи, Андреа, его раб. въ баптистеріи 197; трибуна для пѣвцовъ въ соборѣ, раб. Донателло 736; Уффици музей 78; Уффицій галлерея 488, см. также Уффицій Флорентійскій; Фабріано, Джентиле 780; фасадъ палаццо Руччелаи, сооруженный Альберти 842; фасадъ С.-Марія Новелла, работа Альберти 722; Фингверръ, Мазо 757; фрески Джотто 487; фрески доминиканскаго ордена 491; Фреццi, Федериго, его „Четыре Царства“ 1508 г. 756; Фроманъ, Николай 598; Хоръ Санта-Кроче 489; Ченнини, Ченнино 491; Чессоле: „Игра въ шахматы“, гравюра 756; Чіоне, Андреа ди 476. 477; Чіоне, Нардо 489; школа миніатюры 755; Элигія св. фигура въ Оръ-Санъ-Микеле 728; „Юдиѳь, отрубающая голову Олоферу“ въ Лоджіа де Ланци 738; ящикъ слоновой кости съ миѳологическими изображеніями въ Національн. музеѣ 95.

Фогельзангъ 458.

Фогтъ 279.

Фолиньо 756; алтарь работы Никколо да Фалиньо съ „Рождеств. Христ.“ 780.

Фолиньо, Никколо да 780.

Фолль 551. 558.

Фолькгардтъ изъ Сенъ Галлена 141.

Фондако-де'Турки 170. 171.

Фонель 65.

Фонсекъ, Алонзо 612.

Фонтана 102.

Фонтанеллы аббатство, его церковь близъ Руана 48.

Фонте Гайя 729.

Фоппа, Виченцо 824. 825. 826.

— — младшій 829.

— Кристофоро 802. 804. 811.

Фора, дель 755.

Форлендеръ 291.

Форли, Ансуино 815.

— Мелоццо да 567. 781. 795.

Форментоне, Томмазо 801.

Форреръ 66. 396.

Фоссано, Амброджо, по прозванію боргоньоне или Бергоньоне 825.

Фосеоры (могильщики катакомбъ) 9. 13. 14.

Фра-Анджелико 766. 768. 785.

— Бартоломмео 55.

— Гульельмо дель Аньелло изъ Пизы 471. 474.

— Джованни-да-Верона 812.

— Джованни-Анджелико 757. 758. 759.

— Джокондо 801.

Франке, мастеръ 708.

Франконія 659. 679.

— нижняя 672.

Франкфуртъ на М. 413. 560. 572. 622. 628. 629. 638; Бот

тичели, его мадон. 778; Венето, его „Куртизанка“ въ институтѣ Штеделя 839; запрестольный образъ городскаго музея 639; Николая св. церковь 413.
Франкъ 110. 312. 334. 435.
Франкъ, Жуанъ 604.
Франкъ-Обераспахъ 368.
Францискъ св. 482.
Франція 41. 74. 115. 116. 353. 354. 373. 385. 386. 421. 580.
— сѣверовост. 79.
Французское искусство: эпоха зрѣлаго средневѣковья на югѣ — архитектура 209; пластика 222, живопись 228; искусство зрѣлаго средневѣковья на сѣверѣ: архитектура 233; пластика 244; живопись 249; искусство въ эпоху поздняго средневѣковья (отъ середины XIII до конца XIV стол.) на сѣверѣ: зодчество 351; скульптура 367; южно-французское искусство поздняго средневѣковья: архитектура 381; скульптура 383; живопись 384; искусство во Франціи въ XV стол. 580.
Франча, семья художниковъ 820. 821. 822.
— Джакомо 822.
— Джуліо 822.
— Франческо 797. 806.
Франческа, Піеро делла 781. 815.
Франчески, Піеро дельи 751. 781. 791.
Франчъ 820. 821.
Фра Ристоро 515.
— Систо 515.
Фраскетти 518.
Фра-Филиппо 868. 811.
Фреденскій алтарь 704.
Фредерико Кавалли 513.
Фрей 480. 714. 720. 732.
Фрейбергъ 348.
Фрейбургъ 421; замковая капелла 278; Зелюзера, Оттона, фиг. на его надгробн. пам. 333; „Золотыя двери“ собора 285. 286; Распятіе собора, наход. теперь въ Дрезденѣ 287; скульпт. 416. 452; соборъ 810.
Фрейзингъ: монументальная церковная скульптура XV столѣт. 656; соборъ 324.
Фрески римскія 186.
Фрецци, Федериго 756.
Фридлендеръ 551. 558. 638. 653
Фридриха Барбароссы замокъ въ Гагенау 311.
— Мудраго бюстъ въ Альбертинумѣ въ Дрезденѣ 740.
Фридрихъ Барбаросса 289.
— II, король обѣихъ Сицилій 173. 267. 516.
— III Австрійскій 657.
— Строптивый 668.
Фрикъ, Ф. 450.
Фрисландія 451.
Фрисъ, Гансъ 633.
Фрицларская ратуша 700.
Фриццони 726. 753. 762. 825. 826. 827.
Фроманъ, Никола 592. 598.
Фронтальный стиль 3.
Фрюофъ, Рюландъ 687.
Фуалуа, Эвраръ де 372.
Фукэ, Жанъ 596. 597. 679.
Фульды 133.
Фуртмейеръ, Бертольдъ 679.
Фьезоле, фра Джованни Анджелико 758. 759.
— Мино да 745. 845.
Фюнфкирхенъ, главная церковь въ соборѣ 859.
Фюреръ, Іос. 9. 50.
Фюртъ 667.
Фюрштедтъ, церковь 686.

Хлудовская Псалтирь 89. 138.
Храмы христіанскіе 6.
Христіанская рельефная пластика до Константина Великаго 17.
Христіанское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтія 20 и сл.
Христіанское искусство ранняго средневѣковья 81 и сл.
Христіанское искусство зрѣлаго средневѣковья (1050—1250 гг.) 159.
Христіанство, роль его въ искусствѣ 1 и сл.
„Христосъ во храмѣ“, изобр. на саркофагахъ 73.
Христосъ, его изображ. въ XV в. 51.
Христосъ и апостолы, изображенія ихъ 2.
„Христосъ и апостолъ Петръ“ 66.
Христосъ и Богоматерь на престолѣ, миніатюра 63.
„Христосъ – Пантократоръ“, изображ. 1020 года 99.
„Христосъ передъ Пилатомъ“ 62.
Хроникона Скабина рукопись 323.

Цвиккау 695.
Цевіо, Альтикіеро да 512.
Цейтбломъ, Бартоломе 684. 685.
Цейрекъ Клиссе-Джами 160.
Целійскій холмъ 52.
Цеметеріи 7.
Церкви, архитектура, скульптура и мозаика ихъ:
— аббатства въ Дорбилугѣ 343.
— аббатства въ Циннѣ 343.
— аббатства Сенъ-Дени 47.
— Авдена св. въ Руанѣ 375. 412.
— Аврелія св. въ Гирсау 326.
— Агніи св. 39.
— Алькобасская 255.
— Альтдорфская 309.
— Амвросія святого въ Миланѣ 69. 155.
— Андернаха 314.
— Андергемскій 546.
— Антонія св. въ Падуѣ 513.
— Аполлинарія Инъ-Классе 103.
— Апостоловъ св. въ Кельнѣ 306.
— Байлэндская 261.
— Барселоны (древнѣйшая) 253.
— Бартона 108.
— Бенгина св. въ Дижонѣ 549.
— Бенедиктинскаго аббатства (Сенъ-Бенуа-сюръ Луаръ) 233.
— — — въ Герсфельдѣ 300.
— — — въ Лимбургѣ 300.
— — — — Мюнхенъ-Гладбахѣ 423.
— Бенедиктинцевъ въ Блаубейренѣ 655.
— Беслундская на о-вѣ Зеландѣ 711.
— Богомат. Вел. (Nôtre Dame la Grande) въ Пуатье 217. 225. 226.
— — въ Аббіатегроссо 796.
— — въ Арнштадтѣ 275. 454.
— — въ Гальберштадтѣ 273.
— — — Зестѣ 295.
— — (Nôtre-Dame-du-Port) въ Клермонъ-Ферранѣ 217.
— — въ Константинополѣ 85.
— — — Ле-Пюи 218.
— — — Любекѣ 449.
— — — Нюрнбергѣ 663.
— — — Пренцлау 449.
— — — Тангерѣ 390.
— — (Liebfrauenkirche) въ Трирѣ 408.
— — въ Эсслингенѣ 649.
— — — Этамнѣ 245.

http://lib.kiev.ua/

Церкви: Богородицы въ Краковѣ 662.
— Богородицы въ Семюрѣ 549.
— — Nôtre Dame въ Дижонѣ 386.
— Босры въ Сиріи 37.
— Браувейлера 314.
— Брюгге 387.
— Бургфельденск. въ Швабской Юрѣ 317.
— Бурхарда св. въ Вюрцбургѣ 327.
— Вальпургія св. 294.
— Вальтруды св. въ Гэрентальсѣ 547.
— Варвары св. въ Куттенбергѣ 433.
— Варѳоломея въ Лондонѣ 260.
— — св. въ Люттихѣ 248.
— Вербенская 706.
— Вестервигская 344.
— Вестминстерскаго аббатства 401.
— Виктора св. въ Ксантенѣ 548.
— Вилиброда св. въ Эхтернахѣ 299. 622.
— Виншотенская 451.
— Власія св. 339.
— Вюльфрама св. въ Аббевиллѣ 582.
— Гамерслебенская 327.
— Гаяны св. въ Вагаршабатѣ 32.
— Гейстербахская 307.
— Геклингенская 273.
— Гелати въ Грузіи 168.
— георгіевская въ Юрьевѣ Подольскомъ 528.
— Георгія св. близъ Милана 101.
— — — — Эчміадзина 32.
— — — въ Гагенау 309.
— — — — Динкельсбюлѣ 649.
— — — — Нердлингенѣ 649.
— — — — Оберцеллѣ 120. 177.
— — — — Ѳессалоникахъ 57.
— Гериберта св. въ Дейцѣ 323.
— Гернорде въ Гарцѣ 120. 273.
— Герсона св. въ Кельнѣ 319. 342. 408. 421.
— Гильгена св. въ Клейнъ-Комбургѣ 326.
— Глостерская 260.
— Годегарда св. въ Гильдесгеймѣ 273.
— Гонората св. 216.
— Господа Бога около Креглингена 675.
— Грансона въ Швейцаріи 217.
— Грисская 658.
Церкви: Гроба Господня въ Іерусалимѣ 40.
— Гроссгмайнская на Унтербергѣ 687.
— Густарфская близъ Нейсса 314.
— Гюстрова въ Мекленбургѣ 547.
— Джебергская 260.
— Джіованни и Паоло въ Венеціи 749.
— Дирнесская 108.
— Дроттена св. и Климента св. въ Висби 345.
— Дѣвы Маріи въ Цвиккау 698.
— Евстрогія св. 509.
— Екатерины св. въ Бранденбургѣ 449.
— — — — Оппенгеймѣ 423.
— — — — Оснабрюкѣ 448.
— Елисаветы св. въ Марбургѣ 409. 423.
— Зебальда св. 328. 436. 664. 665. 667.
— Зигольсгеймская 309.
— Ивэда св. въ Брэнѣ 408.
— Иннсбуркская придворная 671.
— Ипполита св. въ Полиньи 549.
— Ирины св. въ Константинополѣ 39.
— Іакова апост. въ Ротенбургѣ 674.
— — св. въ Адельсгеймѣ 623.
— — — — Регенсбургѣ (Шотландская) 327.
— Іоанна Богослова въ Оснабрюкѣ 703.
— — — — Плауэнѣ 698.
— — и Павла въ Римѣ 40.
— — св. въ Гентѣ 554.
— — — — Герцогенбушѣ 548.
— — — — Ефесѣ 36.
— — — купели въ Римѣ 42.
— Калатъ-Симанеская 192.
— Канепанова 796.
— Кармине во Флоренціи 761.
— Карлэйльская 260.
— Кассабская въ Лидіи 39.
— Кастора въ Кобленцѣ 303.
— Квирина св. въ Нейссѣ 306.
— Кевина св. въ Глендэло 108. 387.
— Келсоская 260.
— Керкоулльская 260.
— Клерво 398.
— Климента св. въ Анкирѣ 32.
— Клюнійскаго аббатства 220.
— Колумбы св. въ Римѣ 108.
Церкви: Констанцы святой въ Римѣ 54.
— Корвейскаго монастыря на Везерѣ 118.
— Корнето 184.
— Креста св. въ Бреславлѣ 453.
— — — (Санта Кроче) во Флоренціи 463.
— Куниберта св. въ Кельнѣ 306. 320. 322. 625.
— Лаврентія св. въ Нюрнбергѣ 678. 690.
— Лазаря св. 97.
— Ламберта св. въ Мюнстерѣ 698.
— Леоне-Тесъ-Хорасъ 160.
— Лисборнскаго монастыря 707.
— Луки св. въ Стиридѣ 85.
— Люше 239.
— Магдалины св. въ Страсбургѣ 629.
— — св. въ Э. 633.
— Мадонна делла Кампанья въ Пьяченцѣ 796.
— Маріантальскаго монастыря 277.
— Маріи близъ Ночеры 41.
— — Великой въ Римѣ 39. 41. 59. 64.
— маріинская въ Висмарѣ 450.
— — — Нейбранденбургѣ 149.
— — — Ростокѣ 450.
— — въ Торгау 670.
— — св. въ Капитоліи въ Кельнѣ 304. 315. 319.
— — — — Кенигсбергѣ 449.
— — — — Космединѣ 40.
— — — — Цвиккау 661.
— Марка св. въ Венеціи 100. 104.
— Мартина св. въ Ландсгутѣ 657.
— — — — Ліонѣ 216.
— — — — Турѣ 211. 233.
— Масличной горы 40.
— Мильяна св. 253.
— Михаила св. въ Гильдесгеймѣ 120. 271. 273. 291.
— — — — Гмюндѣ швабск. 649.
— Монморанси 594.
— монастыря въ Вимфенѣ 41.
— — въ Диссибоденбергѣ 326.
— Монашескаго монастыря близъ Киллэло 108.
— — Сенъ Мишель 236.
— Мотуаргская въ департ. Луары и Шера 249.

Церкви: Мурбахская 309.
— Мэльмсберійскаго аббатства 264.
— Мюннерштадтская 674.
— Назарія св. въ Каркасоннѣ 216.
— — — и Кельсія 42.
— Неа-Мони на о-вѣ Хіосѣ 85. 88.
— Нидерцелле на Рейхенау 318.
— Никодима св. въ Аѳинахъ 165.
— Никола въ Портѣ около Нанси 582.
— Николая св. въ Висмарѣ 450.
— — — — Мирѣ 32.
— — — — Ревелѣ 710.
— — — — Сиврe 216.
— Нотръ Дамъ де около Шалона л'Епинъ 582.
— Оссерванскаго монастыря около Сіены 725.
— Оттмарсгеймская 308.
— Отэнская 398.
— Павла св. видъ стѣнъ въ Римѣ 56.
— — — въ Труашато 218.
— Панагіа-Горгопико въ Аѳинахъ 86.
— Панагіи на о-вѣ Кипрѣ 57.
— Паулинцелльская 327.
— Петра и Павла въ Герлицѣ 698.
— — св. въ Грабовѣ 457
— — — — Канѣ 365.
— — — — Левенѣ 569.
— — — — Муассакѣ 224. 225.
— — — — Шварцвальдѣ 323.
— Пти-Кевильи близъ Руана 249.
— Пуденціаны св. въ Римѣ 55.
— Ребе (монастыря) 47.
— Решагена 314.
— Рифсимы святой въ Вагаршападѣ 96.
— Рихарія свят. въ монастырѣ Сенъ-Рикье 118.
— Росгейма 309.
— Сабины св. въ Римѣ 40. 69.
— Санта-Анастасія 513.
— — Кіара въ Неаполѣ 486. 518.
— — Марія-делле-Грація 98.
— — — делль-Амми ральо 177.
— — — — Инкороната въ Неаполѣ 521.
— — — — Казале у Бриндизи 522.
— — — — Пи 398.
— — — де-Наранко въ Овіедо 106.
Церкви: Санта-Марія-доннарегина 518.
— — — инъ-Вадо 798.
— — — — Космединъ 101. 182.
— — — Трастьера 182. 183.
— — — Маджоре 183.
— — — Нуова во Флоренціи 565.
— — — сопра-Минерва 515.
— — Тринита 480
— С.-Агостино въ С.-Джиминьяно 769.
— Анджелло-инъ-Формисъ 173. 177.
— — Антоніо-Абате 512.
— Санъ-Висенте въ Авилѣ 254.
— — Джованни дельи-Эремити 177.
— — — инъ-Латерано 519.
— — — въ Пармѣ 796.
— — Кроче 718.
— — Клементе въ Римѣ 186. 187.
— — Кризогоно 182
— — Лоренцо 718.
— — Мартино въ Чивидане 103.
— — Мигуель-де-Эскалада 106.
— — Миніато 190. 271.
— — Пьетро-инъ-Тосканелла 185.
— — Систо въ Пьяченцѣ 796.
— — Феличе во Флоренціи 722.
— — Франциско въ Эворѣ 608.
— — Франческо въ Палермо 516.
— — — — Римини 722.
— — — — Эболи 521.
— Сатира св. въ Миланѣ 100.
— Севера св. въ Эрфуртѣ 698.
— Северина св. въ Кельнѣ 306. 645.
— Седресонгъ въ Выборгѣ 712.
— Сентъ-Илеръ въ Пуатье 219.
— — Эйулъ 245.
— — Якская въ Венгріи 334.
— Сенъ-Денискаго аббатства 246. 363. 409.
— — Жанъ д'Аркъ въ Акко 532.
— — Жерменъ де Пре 47.
— Сенъ-Жиль (св. Эгилія) въ Провансѣ 218. 244.
— Сенъ-Жильскаго аббатства 224.
— — Кропенъ 249.
— — Лежеръ въ Суассонѣ 408.
Церкви: Сенъ-Лу-де-Но 245.
— — Морисъ въ Лиллѣ 582.
— — Реми въ Реймсѣ 233. 250.
— — Савэнская 217.
— — Сюльписъ-ле-фей 594.
— Сергія св. въ Константинополѣ 46.
— — — и Вакха 36.
— Сесская 517.
— Сибрэ 286.
— Сивраціа св. въ Мастрихтѣ 314.
— „Сіонская" монастыря въ Картли 97.
— Скрипу въ Беостіи 84.
— Софіи въ Монешвасіи 160.
— Софіи св. (Ая-Софія) въ Константинополѣ 36.
— — — — Ѳессалоникахъ 32. 39. 87.
— Спаса на Бору 528.
— Стедумская 451.
— Стефана св. въ Тангермюнде 449.
— Сурбъ-Грегоръ въ Ани 168.
— Таврина св. въ Эвре 372.
— Термюнденская 451.
— Тифенбронская 683.
— Тишновицкая въ Моравіи 334.
— Троицы св. во Флоренціи 462. 463.
— Трофима св. въ Арлѣ 218. 311.
— Ульма, приходская 647.
— Ульриха св. въ Аугсбургѣ 648.
— Урбана св. въ Труа 365. 375.
— Урсулы св. въ Кельнѣ 300.
— Успенія Богород. (Коймисисъ) въ Никсѣ 32. 84. 87.
— Фаунтэнск. 261.
— Флавіана св. 100.
— Фонтанелльскаго аббатства близъ Руана 48.
— Фонтевроскаго аббатства 215. 227.
— Фонтенэ въ Бургундіи 221.
— Фонфруадская 217.
— Фоссануова аббатства 515.
— Франциска св. въ Ассизи 481.
— Францисканцевъ въ Одензе 712.
— Фронта св. въ Периге 215.
— Хероны 253.
— Цвидберкская 451.
— Центральн. въ Томарѣ 255.
— Цециліи св. за Тибромъ 421. 515.

http://luc.kiev.ua/

Церкви: Циллисская въ Граубюнденѣ 318.
— Цистерціанцевъ въ Бронбахѣ 327.
— — — Доберанѣ 450.
— — — Рейхенгаслахѣ 656.
— Читта делла Піеве 788.
— Шварцбахскаго монастыря 326.
— Шварцрейндорфская на Рейнѣ 308.
— Шелльскаго аббатства 79.
— Шлеттштадская 309.
— Штерцингская 654.
— Эгидія св. въ Нюрнбергѣ 660. 663.
— Эль-Му-Аллака 71. 94.
— Эммерана св. въ Регенсбургѣ 324. 325. 331.
— Юстина св. 118.
— Якова св. въ Ротенбургѣ 356.
— Ѳеоткосъ 160.
Цестерманъ 24.
Цециліи святой крипта 51.
Циммерманъ, Максъ 101. 480. 482.
Ципфлеръ, Іоганнъ 656.
Цирклярій, Томазій ф. 340.
Цистерціане 220. 276. 327.
Цистерціанскій архитектурный стиль 221.
Цоллернъ, Фридр., еписк. 653.
Цуйдвейкъ, Герм. ванъ 294.

Чарторійскихъ капелла въ Краковѣ 664.
Чейшнеръ 676.
Челлини, Баччіо 859.
Чемберлэнъ, Гаустонъ Стюардъ 351.
Ченнини 752.
Чепо въ Пистойѣ, госпит. 743.
Чертоза 792. 825.
Черути 514.
Чессоле 756.
„Четвероевангеліе Коллегіи Тѣла Христова“ въ Кембриджѣ 65.
Четвероевангелія греческая рукопись 89.
Чефале, соборъ 1132 г. 179.
Чефалу 177.
Чиверкіо, изъ Кремы, Вичельзо 829.
Чивидале: орнаментъ лангобардскій (ленточный и животный) 101; музей 103; „Псалтирь св. Елизаветы“ въ городскомъ архивѣ 298.
Чивитале, Маттео 745.
Чиконьяръ 726.
Чимабуэ (Ченно ди-Попе) 480. 481. 484. 519. 732.
Чима-ди-Конельяно, Джеванни-Баттиста 838.
Читта ди Кастелло 784.
Чіоне, Андреа ди Микеле 476. 747.
Чіоне Гиберти, Лоренцо ди 731.
„Чудеса Спасителя“ 15.
Чуди 551. 845.
Чукуръ - Бостанъ 34.

Шакка 29.
Шалонъ на Марнѣ 250.
Шампаръ, Робертъ, его служебникъ 266.
Шантильи музеи 146.
Шаронтонъ, Ангерранъ 592. 598.
Шарпъ 258.
Шартръ 227. 247. 250. 360.
Шаумбергъ, Конр. ф. 674.
Шаумбурга, Петра, изображеніе 1469 года 653.
Шаффгаузъ соб. 327.
Швабахъ 667.
Швабія 679.
Швабская школа XV столѣтія 681.
Швабскіе художники XV вѣка 653.
Шварцбахъ, монастырская церковь 326.
Швейцеръ, Германъ 315. 626.
Шверинъ 672.
Швеція 459. 546. 547. 710.
Шевалье, Этьенъ 596.
Шедель, Гартманъ 680.
Шейблеръ 421. 551. 565. 628. 629. 635. 642.
Шелль, Жанъ де 363. 368.
Шелльскаго аббатства церковь 79.
Шенкль 59.
Шеферъ, Георгъ 116. 527.
Шиллеръ 267.
Шиллингъ, Гансъ 630.
Шифанойя дворецъ, папск. типа Коссы 819.
Школа Бургундская 220.
— Гильдесгеймская 147.
— Джотто 395.
— Любская 708.
— нѣмецкая 150.
— Регенсбургская дунайская 679.
— Рейхенахская 145.
— Сенъ-Дени 140.
— Скварчіоне въ Падуѣ 688.
— Тегернзее 147.
— Тулузская 224.
— Флорентійская (миніатюра) 755.
— Французская 150.
Школы въ художеств. искусствѣ 133 и сл.
Шлезвигъ 344.
Шлейнигъ 116.
Шлоссеръ, Іоаннъ ф. 133. 445.
Шлоссеръ, Юліусъ фонъ 53. 118. 133. 513.
Шлюссельфельдъ, жилые дома XIII и XIV столѣтія 433.
Шмалькальденъ, фрески на сюжеты изъ „Ивейна“ въ Гессенск. дворцѣ 422.
Шмарсовъ 54. 129. 279. 451. 469. 480. 630. 653. 681. 705. 706. 719. 720. 726. 736. 753. 783. 788.
Шмидтъ, В. 446.
— П. 327.
— Фр. Як. 116. 301. 628.
— Шарль 322.
Шмидъ, В.-М. 155.
Шназе 42. 116. 156. 263. 279. 344. 406. 470. 607.
Шнеебергскій соборъ 699.
Шнейдеръ, Фр. 301.
Шонгауэръ, Март. 629. 635. 636. 637. 638. 639. 643. 643.
Шонтози 860.
Шостакъ 578.
Шотландія 108.
— кельтская 107.
Шпейеръ: Рудольфа Габсбургскаго фигура, украш. надгробный камень 418; соборъ 301.
Шпрингеръ, Антонъ 13. 138. 61. 89. 523. 551.
— Я. 704.
Шрейбергъ, В. Л. 446. 579.
Штаргардъ, жил. дома XV стол. 701.
Штегманнъ, К. ф. 714. 719.
Штеделя институтъ во Франкфуртѣ на Майнѣ 560. 771.
Штедтнеръ 686.
Штейнбахъ близъ Михельштадта 118.
Штейнбахъ, Эрв. ф. 409.
Штейнманнъ 53. 753. 787. 788.
Штендаль жил. дом. XV стол. 701.
Штернбергъ, Рудольфъ еписк. 673.
Штерцингъ въ Тиролѣ, церковь 654. 681. 682.
Штеттинеръ, Р. 61. 141.
Штехе 284.
Штирлингъ 611.
Штосса домъ въ Нюрнбергѣ 663.
Штоссъ, Станиславъ 664.
— Фейтъ 662. 663. 664. 665. 668. 680. 724.
Штракъ 714. 791. 840.
Штраубингъ, монументальная церковная скульптура XV стол. 656.
Штрейтъ, Карлъ 673.
Штрейхенъ, обитель 686.
Штригель, Бернгардъ 685

Штромпенъ 688.
Штульвейсенбургъ 859.
Штульфаутъ 68. 149.
Штуттгартъ: „Апостолы“, поставленные въ 1494 надъ порталомъ собора 653; Вейнгартенская рукопись (сборники пѣсенъ) въ королевской библіотекѣ 428; Венеціано, Паоло, его „Паденіе язычества“ 1351 года въ галлереѣ 512; „Воскресеніе“ въ валюнетѣ портала башни 653; Германа, ландграфа тюрингскаго, псалтирь 298; Кальварія, установленная въ 1501 г. 653; Королевская библіотека 340; Леонарда св. церковь 653; Мюлиха, Георга, аугсбургская хроника въ придворной библіотекѣ 679; „Несеніе креста“ въ валюнетѣ портала башни 653; Придворная библіотека 298; Скульптуры собора 653; Соборъ 649. 653; Цвифальтенскаго монастыря рукописи, хранящіяся въ Королевской библіотекѣ 340; Цейтбломъ, его алтарь Геерберга 685;
Штюкельбергъ 102.
Шуази 83. 85. 160.
Шубертъ-Зольдернъ 395. 565.
Шубрингъ, Поль 470. 480. 513. 514. 516. 520. 726. 739.
Шульце, Викторъ 9. 11. 19. 23. 50.
Шульцъ, Альвинъ 85. 277. 706.
— Іоганнъ 93.
Шумахеръ 722.
Шэферъ 149.
Шюхлинъ 683. 684.
Шюлейнъ, Гансъ 656.
Шюрштабъ 444.

Эвенъ, ванъ 546.
Эвре, графъ 371.
Эгасъ, Аннекенъ де 604.
— Энрике 605. 609.
Эгбертъ Трирскій 116. 142. 154.
Эгидія св. рынокъ 701.
Эглоффштейнъ, Конрадъ ф. 660.
Эдвардъ Орлеанскій 376.
— Фуалуа 372.
Эдуардъ I, англ. король 404.
— III, англ. король 405.
— Исповѣдникъ 405.
Эйки, братья 632 и сл., 752.
Эйкъ, Губертъ 552. 553. 554. 558. 559.
— Іоганъ (Янъ) 552. 553. 558. 559. 560. 563. 564. 567. 576. 597. 611.
Эйнгардъ, исторіогр. Карла Великаго 116. 118.
Эйпернъ, суконные ряды, строившіеся съ 1200 по 1304 г. 388.
Эйхборнъ, Морицъ 410.
Эйхштедтъ, монументальная церковная скульптура XV столѣтія 656.
Элигій святой, епископъ нойонскій 79.
Эллингеръ, аббатъ 147.
Эль-Бара 30. 49.
Эль-Му-Аллака церковь 71. 94.
Эльсэмъ, королевскій замокъ 403.
Эльтэмъ, Джонъ офъ 405.
д'Эльчи палаццо въ Сіенѣ 731.
Эмануэль I, португ. король 606.
Эмерикъ-Давидъ А. де-Бодо, см. Бодо, де 223.
Эмеръ де Валансъ 405.
Энгельбергеръ, Буркгардъ 648.
Энгертъ 687.
„Энеида“ Гейнриха фельдекскаго 340.
Энзингенъ, Ульрихъ ф. 505.
Энзингеръ, Маттіасъ 648.
Энзингеры 649.
Энларъ 236.
Энникъ 836.
Эпифаніо аббатъ 99.
Эперне, библіотека: Евангеліе епископа Эбона 137.
Эрбахъ, графъ 521.
Эрвинъ 410.
Эрколе Гранди 820.
— Роберти, см. Роберти Эрколе.
Эрнстъ Мейссенскій 669.
— Саксонскій 669. 701.
Эрри, Аньоло 823.
— Бартоломео 823.
Эрфуртъ 455. 702. 704; „Іудей, держащій два свѣтильника“ въ соборѣ 282; Михаила архангела алебастровый горельефъ 1467 г. 702; Севера св. церковь 702; сѣверно-нѣмецк. каменная скульптура, развитіе ея въ XV стол. 702.
Эрэнская церковь 239.
Эскоріала библіотека 400.
Эслингенъ 621.
Эссенвейнъ 116. 277. 433. 446. 700.
Эсте библіотека въ Феррарѣ 755.
д'Эсте, Ліонелло 804.
Эстерштейнскій каменный рельефъ 288.
Этельуольдъ, еписк. винчестерскій 113. 114.
Эттингенъ, В. фонъ 791. 845.
Эффманъ 116. 119.
Эхельгейзеръ 142.
Эхтернахская книжка живописью 146. 147.
Эхтернахъ 133.
Эцвейлера домъ въ Кельнѣ 623.
Эшельгейзеръ 628.
Эшенбахъ, Вольфрамъ фонъ 457.
Эчміадзинскій монастырь въ Арменіи, библіотека 63.
— соборъ, евангеліе 989 г. 97.

Южно нѣмецкое и австрійское зодчество XV стол. 647 и сл.
Юліана Аниція 64.
Юлій-Бассъ 74.
Юрьевъ-Подольскій 528.
Юрсенъ, Жювеналь 597.
Юсти, Карлъ 805.
— Людвигъ 252. 470. 551. 561. 575. 603. 608. 667. 837.
Юстиніана и Θеодоры изображеніе въ равеннскихъ церквахъ 59. 60.
— статуя на площади Августа въ Римѣ 36.
Юстиніанъ 32. 35. 58.
Юстусъ изъ Гента 752. 782. 784.
Ютландія 344.

Якобсенъ 753. 824. 829.
Якобъ-де-Барсе изъ Дендермонде 390.
— изъ Ландсгута 625.
— Косматъ 183.
Яничекъ 61. 132. 140. 293. 299. 320. 336. 444. 446. 714. 753. 850.
Януарія святого потолочныя фрески 8. 11. 13.
Янъ, мастеръ 554.

Θеодора, императрица 82.
Θеодосій Великій 33. 35. 68.
— II 33.
Θеофилъ, визант. императ. 82.
Θессалоники 20. 32. 39. 70.
Θома Аквинскій 352.

Бібліотека № 113
Централізованої системи бібліотек
Шевченківського району
м. Києва

http://lib.kiev.ua/

Каталогъ изданій
Книгоиздательскаго Т-ва „Просвѣщеніе",

С.-Петербургъ, Забалканскій пр., с. д. № 75.

Сочиненія справочнаго характера.

	Р.	К.
Большая Энциклопедія.[4] Словарь общедост. свѣдѣній по всѣмъ отрасл. знанія, подъ общ. редакц. *С. Н. Южакова.* 10,000 рис. картъ и план. въ текстѣ и на 1000 отд. прил. — 220 в. по 50 к. или 22 т. въ роск. полук. пер. по 6 руб.	132	—
Географическій атласъ. 84 л. картъ и 16 л. плановъ городовъ въ 8°. — 15 в. по 40 к., въ роск. полукож. перепл.	7	80

Изящная литература.

Всемірная библіотека. Собранія сочиненій лучшихъ иностранныхъ и русскихъ писателей.

	Р.	К.
Крыловъ, И. А.[1, 10] Редакція *В. В. Каллаша.* Худож. прил. — 4 т. по 75 к., въ изящн. кол. перепл.	5	—
Пушкинъ, А. С.[4, 8, 10] Редакція *П. О. Морозова* и *В. В. Каллаша.* 30 худож. прил. — 8 т. 7 р. 50 к., въ изящн. кол. перепл.	9	—
Кольцовъ, А. В. Ред. *А. И. Введенскаго.* 1 т. Цѣна 1 р., въ изящн. кол. пер.	1	50
Лермонтовъ, М. Ю.[4, 8, 10] Редакція *А. И. Введенскаго.* 15 художеств. прил. — 4 т. по 75 к., въ изящн. кол. перепл.	5	—
Гоголь, Н. В. Редакція *В. В. Каллаша.* 36 худож. прил. — 9 т. 9 рублей, въ изящн. кол. перепл.	13	50
Максимовъ, С. В. Со вступительной статьей *П. В. Быкова.* 20 томовъ 20 руб., въ изящн. коленкор. перепл.	30	—
Помяловскій, Н. Г.[8, 10] Портр. и біограф. автора, составл. *Н. А. Благовѣщенскимъ. 10-е изданіе.* — 2 т. 3 р., въ изящн. кол. перепл.	4	—
Островскій, А. Н.[4, 8, 10] Редакція *М. И. Писарева.* Факсимиле, портреты автора и др. худож. прил. — 12 т. 19 р. 20 к., въ изящн. кол. перепл.	25	20
Потѣхинъ, А. А.[4, 8, 10] Редакція *автора.* Портр. и факсимиле его. — 12 т. 12 р., въ изящн. кол. перепл.	18	—
Аксаковъ, С. Т. Редакція *А. Г. Горнфельда.* Портреты и худ. прил. 6 т. 6 р., въ изящн. пер.	9	—
Чарльзъ Диккенсъ. Перев. съ англ. *Ир. Ив. Введенскаго, М. А. Шишмаревой* и др., со вступит. статьей *Д. П. Сильчевскаго.* 30 том. по 75 коп., въ изящн. коленкор. перепл.	37	50
Георгъ Брандесъ. Перев. съ датск. и вступ. статья *М. В. Лучицкой.* 20 том. по 75 коп., въ изящн. коленк. перепл.	25	—
Элиза Оржешко. Перев. съ польск., подъ редакціей и со вступит. статьей *С. С. Зелинскаго.* 12 том. по 75 коп.; въ изящн. коленкор. перепл.	15	—
Гюи де Мопасанъ. Перев. съ франц., со вступит. статьей *З. А. Венгеровой.* Богато иллюстриров. изданіе. 15 т. 15 руб., въ изящн. коленкор. перепл.	22	50
Эдгаръ По. Собраніе сочиненій, съ критико-біогр. очеркомъ *М. А. Энгельгардта.* 3 т. 3 руб., въ изящн. коленк. перепл.	4	50
Театръ Еврипида. Стихотворный переводъ, съ греческ., съ введеніемъ и объяснит. статьями *И. Ө. Анненскаго.* 1 т. 6 руб., въ изящн. перепл. . . .	7	25

Сочиненія по исторіи, исторіи культуры, литературы и искусства.

	Р.	К.
Исторія человѣчества *(Всемірная исторія).*[4, 7] Общ. редакція *Г. Гельмольта.* Пер. съ доп. изв. русск. учен. 260 прил. — 90 в. по 50 к., 9 т.	54	—
Исторія первобытной культуры. Соч. д-ра *Г. Шурца.* Пер. и доп. проф. *И. Н. Смирнова,* подъ ред. и съ пред. *Д. А. Клеменца.* 434 рис. и 24 худож. прил. — 15 в. по 50 к., въ роск. полук. пер.	8	60
Исторія нѣмецкой литературы *съ древнѣйш. врем. до настоящ. времени.*[1, 2, 9] Соч. профф. *Фр. Фогта* и *М. Коха.* Переводъ проф. *А. Л. Погодина.* 98 худож. прил. — 15 в. по 50 к., въ роск. полушагр. перепл. . .	8	60
Какъ англичане критикуютъ свои государственные расходы. Соч. акад. *Ив. Ив. Янжула.* Цѣна 1 р. 25 к., въ роск. полук. пер.	1	75
Въ поискахъ лучшаго будущаго. *Соціальные этюды.* Соч. акад. *Ив. Ив. Янжула.* 2-е изд. Цѣна 3 р., въ изящн. пер.	3	75
Главныя теченія польской политической мысли (1863—1907 гг.). Соч. проф. *А. Л. Погодина.* Цѣна 3 р., въ изящн. перепл. .	3	75
Исторія искусства *всѣхъ временъ и народовъ.*[8] Соч. проф. *К. Вер-*		

Подробные иллюстрированные каталоги высылаются по требованію безплатно.

	Р.	К.
мана. Пер. подъ ред. *А. И. Сомова* и *Д. В. Айналова.* 1500 иллюстр. и 130 худ. прил. — 60 в. по 40 к. или 3 т. въ роск. полукож. перепл.	27	—
Сокровища искусства. 100 геліогр., разм. 51×38,5 сант. — 25 в. по 3 р., въ пер.	82	—

Сочиненія по естествознанію и медицинѣ.

	Р.	К.
Вселенная и человѣчество. [4, 6] Соч. проф. ***Г. Крэмера.*** Пер. подъ ред. проф. *А. С. Догеля.* 2000 рис. и мн. прил. — 100 в. по 40 к. или 5 т. въ пер. по 11 р.	55	—
Міроздание, общедост. астрономія. [2, 4, 5, 10] Соч. д-ра ***В. Мейера,*** бывш. директ. берл. „Ураніи". Пер. съ доп. и указат. по русск. астрон. л-рѣ проф. *С. П. Глазенапа.* 287 рис., 41 худож. прил. - - 15 в. 7 р. 50 к., въ роск. полукож. перепл.	8	60
Исторія земли. [1, 2, 4, 6] Соч. проф. ***М. Неймайра.*** Пер. съ дополн. проф. *Улигомъ* изд., съ доп. по геол. Россіи и указ. по русск. л-рѣ, подъ ред. проф. *А. А. Иностранцева.* 1129 рис., 38 худ. прил. — 30 в. 12 р. 80 к. — въ 2 роск. полук. пер.	15	—
Жизнь природы. Соч. д-ра ***Вильгельма Мейера.*** Пер. подъ ред. проф. *Н. А. Гезехуса.* 29 худож. прил. — 15 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл. .	8	60
Земля и жизнь. Соч. проф. ***Ф. Ратцеля.*** Пер. подъ ред. проф. *П. И. Кротова.* 400 рис. и 67 худож. прил. — 30 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	17	—
Жизнь растеній. [1, 4, 6] Соч. проф. ***А. Кернера фонъ-Марилауна.*** Пер. съ дополн. и библіогр. указат., подъ ред. проф. *И. П. Бородина.* 2100 рис. и 65 худож. прил. — 10 вып. 12 р. 80 к., или 2 т. въ роск. полукож. перепл. . . .	15	—
Происхожденіе животнаго міра. [4, 5, 6] Соч. проф. ***В. Гааке.*** Пер. подъ ред. проф. *Ю. Н. Вагнера.* 469 рис. и 21 худ. прил. — 15 в. 6 р., въ роск. полук. пер.	7	—
Жизнь животныхъ Брэма. [4, 5, 6, 10] Пер. подъ ред. профф. ***А. С. Догеля*** и ***П. Ф. Лесгафта.*** 1179 рис. и 81 худ. пр. — 60 вып. по 35 к., въ 3 роск. полушагр. пер.	24	—
Человѣкъ. [1, 4] Соч. проф. ***І. Ранке.*** Пер. подъ ред. проф. ***Д. А. Коропчевскаго.*** 1398 рис. и 41 худож. прил. — 30 в. 12 р., или 2 т. въ роск. полукож. перепл.	14	20
Народовѣдѣніе. [8, 9] Соч. проф. ***Фр. Ратцеля.*** Пер. съ доп. проф. *А. Коропчевскаго.* 1103 рис. и 62 худ. прил . — 36 в. по 35 к., или 2 т. въ роск. полушагр. пер.	15	—
Красота формъ въ природѣ. Соч. проф. ***Э. Геккеля.*** Пер. подъ ред. проф. *А. С. Догеля.* 100 больш. табл. съ опис. текстомъ. — 20 в. по 1 р., и 1 доп. вып. — 50 коп.; въ изящн. перепл.	23	50
Африка. [8, 10] Соч. профф. ***В. Сиверса*** и ***Ф. Гана.*** Пер. *Д. А. Коропчевскаго.* 200 рис. и 32 худож. прил. — 15 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	8	50
Азія. Соч. проф. ***В. Сиверса.*** Перев. подъ ред. проф. Харьк. унив. *А. Н. Краснова.* 180 рис., 16 картъ и 20 худож. прил. — 15 вып. по 50 коп., въ роск. полук. пер.	8	50
Сѣверная Америка. Соч. д-ра ***Э. Декерта.*** Перев. проф. Варшавск. унив. *А. Л. Погодина.* 130 рис. въ текстѣ, 12 картъ и 21 худож. прилож. — 14 вып. по 50 коп., въ роскошн. полукож. перепл.	8	—
Южная и Средняя Америка. Соч. проф. ***В. Сиверса.*** Перев. со 2-го нѣм. изд. проф. Варш. унив. *А. Л. Погодина.* 141 рис. въ текстѣ, 11 картъ въ краскахъ и 20 хромолитогр. и гравюръ. Въ роск. полукож. перепл.	8	—
Австралія, Океанія и Полярныя страны. Соч. профф. ***В. Сиверса*** и ***В. Кюкенталя.*** Пер. со 2-го переработ. нѣм. изд. *Г. Г. Генкеля,* съ доп. проф. харьк. унив. *А. Н. Краснова.* 198 рис. въ текстѣ, 14 картъ и 24 хромолитографіи, гравюры и автотипіи. Въ роск. полукож. перепл	8	50
Европа. Соч. проф. ***А. Филиппсона.*** Пер. со 2-го вновь переработ. нѣм. изд. съ доп. ст. о Россіи *В. П. Воронцова.* 144 рис. и картъ въ текстѣ и 36 отд. прилож. (картъ, хром лит., гравюръ и автотипій). Въ роск. полукож. перепл.	8	50
Книга о здоровомъ и больномъ человѣкѣ. [8, 10] Соч. проф. ***К. Э. Бока.*** Пер. съ нѣм. Рисунки и худож. прил. — 2 т. по 2 р., въ изящн. кол. перепл.	6	—
Новый способъ лѣченія. Соч. *М. Платена.* Перев. подъ ред. д-ра мед. А. П. Зеленкова. Прибл. 600 рис., 63 прил. — 4 т. въ роск. перепл.	25	—

Популярно-научные альбомы картинъ по естествознанію и географіи.

	Р.	К.
Альбомы картинъ: 1) по зоологіи млекопитающихъ. [1, 6, 10] 258 рис. ***2) по зоологіи птицъ.*** [1, 4, 6, 10] 238 рис. Текстъ проф. ***В. Маршалля.*** Пер. *Г. Г. Якобсона* и *Н. Н. Зубовскаго,* съ пред. проф. *Ю. Н. Вагнера.* Въ изящн. кол. перепл. . . . . по	1	75
3) по зоологіи рыбъ. [1, 4, 6, 10] Текстъ проф. ***В. Маршалля.*** Пер. *Г. Г. Якобсона* и *Н. Н. Зубовскаго,* 208 рис. Въ изящн. пер.	1	75
4) по зоологіи низшихъ животныхъ. [4, 8, 10] Текстъ проф. ***В. Маршалля.*** Пер. *Г. Г. Якобсона.* 292 рис. Въ изящн. пер.	1	75
5) по географіи растеній. [8, 10] Текстъ д-ра ***М. Кронфельда.*** Пер. прив.-доц. *А. Г. Генкеля.* 216 рис. Въ изящн. кол. пер.	1	75
6) по географіи Европы. [5, 6, 7, 10] Текстъ д-ра ***А. Гейстбека.*** Пер. съ доп. *А. П. Нечаева,* съ пред. *Д. А. Коропчевскаго.* 233 рис. Въ изящн. кол. пер.	1	50
7) по географіи внѣевропейск. странъ. [5, 6, 7, 10] Текстъ д-ра ***А. Гейстбека.*** Перев. *А. П. Нечаева,* съ пред. проф. ***Д. А. Коропчевскаго.*** 325 рис. Въ изящн. кол. перепл.	1	75

Подробные иллюстрированные каталоги высылаются по требованію безплатно.

	Р.	К.
Школьный атласъ картинъ изъ „Жизни животныхъ" Брэма. [8, 10] ***Отдѣлъ зоологіи.*** 55 табл. Больш. альбомъ in folio въ папкѣ	1	75

Серія сочиненій „Промышленность и техника".

	Р.	К.
Исторія и современная техника строительнаго искусства. [8, 10] Пер. подъ ред. и съ дополн. проф. ***В. В. Эвальда.*** 900 рис. и 14 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	6	—
Силы природы и ихъ примѣненія. [6, 8, 10] Пер. подъ ред. проф. ***Н. А. Гезехуса.*** 1000 рис. и 3 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл. . .	6	—
Электричество, его добываніе и примѣненія въ промышленности и техникѣ. [9] Пер. подъ ред. и съ дополн. проф. ***В. В. Скобельцына.*** 900 рис. и 13 прил. — 10 в. по 50 к, въ роск. полукож. перепл.	6	—
Сельское хозяйство и обработка важнѣйшихъ его продуктовъ. Перев. подъ ред. и съ дополн. профф. ***В. Я. Добровлянскаго, А. В. Ключарева*** и др. 629 рис. и 9 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	6	—
Горное дѣло и металлургія. [6] Пер. съ дополн. подъ ред. профф. ***И. В. Мушкетова*** и ***В. И. Баумана.*** 600 рис. и 12 прил. — 10 в. по 50 к., въ пер.	6	—
Технологія металловъ. [8, 9, 10] Пер. съ дополн. подъ ред. проф. ***А. Н. Митинскаго.*** 1600 рис. и 6 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	6	—
Обработка камней и земель и технологія химическихъ производствъ. [8, 10] Переводъ подъ ред. проф. ***В. В. Эвальда.*** 600 рис. и 3 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	6	—
Обработка волокнистыхъ веществъ. Пер. съ доп. подъ ред. проф. ***С. А. Ганешина.*** 680 рис., 5 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полуж. перепл.	6	—
Пути сообщенія. Пер. подъ ред. проф. ***Н. Н. Митинскаго.*** 764 рис. и 14 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл.	6	—
Міровыя сношенія и ихъ средства. Пер. подъ ред. проф. ***Н. А. Гезехуса.*** 285 рис. и 3 прил. — 10 в. по 50 к., въ роск. полукож. перепл. . .	6	—

[1] *Изд.* ***рекоменд.*** *Уч. Ком. Мин. Нар. Пр. для фунд. и уч., ст. возр., библ. ср. уч. зав. Мин.*
[2] *Изд.* ***рекоменд.*** *Уч. Ком-томъ Собств. Его Импер. Величества К-ріи для фунд. библ. средн. учебн. зав. В-ства учр. Имп. Маріи.*
[3] *Изд* ***рекоменд.*** *Уч. Ком-томъ Мин. Земл. и Гос. Имущ. для библ. подвѣд. М-ству уч. зав.*
[4] *Изд.* ***рекоменд.*** *Гл. Упр-мъ военно-учебн. зав-ній въ библ. кад. корпусовъ.*
[5] *Изд.* ***одобр.*** *Уч. Ком-томъ М-ства Нар. Просв. для фунд. и учен., старш. возр., библ. средн. учебн. зав., для библ. учит. инст. и сем. и для безпл. нар. читал. и библ.*
[6] *Изд.* ***одобр.*** *Уч. Ком-томъ М-ства Земл. и Гос. Им. для библ. подвѣд. М-ству учебн. зав.*
[7] *Изд.* ***одобр.*** *Учебн. Ком-томъ Собств. Его Импер. Велич. К-ріи по учр. Импер. Маріи для учен. библ., ср. и старш. возраст., ср. учебн. зав-ній и для библ. старш. возр. Маріинскихъ уч-щъ.*
[8] *Изд.* ***допущ.*** *Уч. Ком-томъ М-ства Нар. Просв. въ библ. средн. учебн. зав-ній и въ библ. учит. инст. и семин., а также въ учит. библ. городск. училищъ.*
[9] *Изд.* ***допущ.*** *Уч. Ком-томъ М-ства Земл. и Гос. Им. для библ. подвѣд. М-ству ср. уч. зав.*
[10] *Изд.* ***допущ.*** *Уч. Ком-томъ М-ства Нар. Просв. въ безпл. нар. чит. и библ.*

Серія сочиненій „Библіотека Просвѣщенія".

			Въ перепл.	
	Р.	К.	Р.	К.
№ 1. ***Карлъ Марксъ.*** Нищета философіи	—	39	—	51
№ 2. ***В. Зомбартъ.*** Рабочій вопросъ	—	27	—	39
№ 3. ***Н. Сувировъ.*** Государств. страхованіе рабочихъ въ Германіи	—	49	—	61
№ 4. ***Большіе города,*** ихъ обществ., политическое и экономическое значеніе. Сборн. статей проф. *К. Бюхера, Г. Майра, Г. Зиммеля* и др.	—	44	—	56
№ 5. ***А. Менгеръ.*** Право на полный продуктъ труда.	—	30	—	42
№ 6. ***Ф. Мерингъ.*** Объ историческомъ матеріализмѣ	—	15	—	27
№ 7. ***П. Гере.*** Какъ священникъ сталъ социалъ-демократомъ . . .	—	6	—	18
№ 8. ***Т. Курти.*** Всенародное голосованіе въ Швейцаріи . . .	—	7	—	19
№ 9. ***Грейлихъ.*** Буржуазная революція и освободительная борьба рабочаго класса	—	8	—	20
№ 10. ***Э. Зелигманъ.*** Экономическое пониманіе исторіи	—	17	—	29
№ 11. ***А. Менгеръ.*** Гражданское право и неимущіе классы. . . .	—	45	—	57
№ 12. ***А. Бебель.*** Шарль Фурье, его жизнь и ученіе.	—	42	—	54
№ 13—14. ***Ш. Боржо.*** Учрежденіе и пересмотръ конституцій въ Европѣ и Америкѣ; вып. I—II . . . . по	—	35	—	47
№ 15. ***П. Стрѣльскій.*** Самоорганизація рабочаго класса . . .	—	50	—	62
№ 16, 32, 47—52. ***Фр. Мерингъ.*** Исторія герм. соц.-дем. 8 вып.	4	40	5	36
№ 17. ***Э. Виллей.*** Какъ произв. въ Зап. Европѣ выборы въ парлам.	—	15	—	27
№ 18. ***Карлъ Марксъ.*** Классовая борьба во Франціи въ 1848—1850 гг.	—	25	—	37

Подробные илюстрированные каталоги высылаются по требованію безплатно.

	р.	к.	Въ перепл. р.	к.
№ 19. ***В. Вейтлингъ.*** Человѣчество, каково оно есть и какимъ оно должно быть	—	12	—	24
№ 20. ***Л. Мовичъ.*** Великое Учредительное Собраніе 1789 г. . . .	—	45	—	57
№ 21. ***А. Шеффле.*** Квинтъ-эссенція соціализма	—	18	—	30
№ 22—23. ***Лиссагарэ.*** Исторія Коммуны; вып. I—II.	1	25	1	49
№ 24. ***Г. Роландъ-Гольстъ.*** Всеобщая стачка и соціалъ-демократія	—	45	—	57
№ 25—26. ***В. Либкнехтъ.*** Робертъ Блюмъ и революція 48 г. въ Германіи, вып. I и II . . . . по	—	40	—	52
№ 27. ***В. Зомбартъ.*** Политическая экономія промышленности . .	—	50	—	62
№ 28. ***А. Менгеръ.*** Новое ученіе о нравственности	—	20	—	32
№ 29. ***Шарль Жидъ.*** Соціально-экономическіе итоги XIX столѣтія	—	55	—	67
№ 30. ***Г. Грейлихъ.*** О матеріалистическомъ пониманіи исторіи . .	—	7	—	19
№ 31. ***В. Либкнехтъ.*** Обоснованіе Эрфуртской программы . . .	—	10	—	22
№ 33. ***Записки рабочаго.*** Съ предисловіемъ *П. Гере*	—	55	—	67
№ 34. ***Г. Мохъ.*** Постоянная армія и милиція	—	55	—	67
№ 35. ***К. Фроме.*** Монархія или республика?	1	-	1	12
№ 36. ***В. Зомбартъ.*** Пролетаріатъ въ Америкѣ	—	30	—	42
№ 37. ***Эм. Калеръ.*** Вильгельмъ Вейтлингъ	—	35	—	47
№ 38. ***Д-ръ Люксъ.*** Этьеннъ Кабэ и Икарійскій коммунизмъ . .	—	65	—	77
№ 39. ***Н. Г. Помяловскій.*** Очерки бурсы	—	75	—	87
№ 40. ***Н. Г. Помяловскій.*** Вуколъ	—	10	—	22
№ 41. ***Н. Г. Помяловскій.*** Мѣщанское счастье	—	50	—	62
№ 42. ***Н. Г. Помяловскій.*** Молотовъ	—	75	—	87
№ 43. ***К. Марксъ.*** Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта . . .	—	30	—	42
№ 44. ***Фр. Энгельсъ.*** Анти-Дюрингъ	1	—	1	12
№ 45. ***Роза Люксембургъ.*** Соціальная реформа или революція?	—	30	—	42
№ 46. ***Г. Іеккъ.*** Интернаціоналъ	—	80	—	92
№ 53. ***Эд. Доллеанъ.*** Робертъ Оуэнъ	—	50	—	62
№ 54. ***Ахиллъ Лоріа.*** Соціализмъ и соціальный дарвинизмъ . .	—	15	—	27
№ 55. ***Э. Виллей.*** Избирательное законодательство въ Европѣ . .	—	75	—	87
№ 56. ***П. Фальбекъ.*** Современный парламентаризмъ	—	40	- ·	52
№ 57. ***Фр. Мерингъ.*** Просвѣщенный абсолютизмъ Фридриха Велик.	—	60	—	75
№ 58. ***І. Губеръ.*** Философія соціалъ-демократіи	—	20	—	32
№ 59. ***Павелъ Гере.*** Три мѣсяца на фабрикѣ	1	—	1	12
№ 60. ***Гартманъ.*** Народныя движенія въ Германіи въ 1848 году .	1	25	1	37
№ 61. ***Каутскій.*** Анти-Бернштейнъ	1	—	1	12
№ 62—63. ***Г. Кохъ.*** Очерки по исторіи политическихъ идей и системъ государственнаго управленія, 2 вып., каждый . . . по	1	—	1	12
№ 64. ***И. Янжулъ.*** Пьянство, какъ соц. недугъ и борьба противъ него	—	30	—	42
№ 65. ***А. Н. Островскій.*** Свои люди — сочтемся. Ком. въ 4 д.	—	75	—	—
№ 66. ***А. Н. Островскій.*** Не въ свои сани не садись. Ком. въ 3 д.	—	60	—	—
№ 67. ***А. Н. Островскій.*** Бѣдность не порокъ. Ком. въ 3 д.	—	60	—	—
№ 68. ***А. Н. Островскій.*** Доходное мѣсто. Ком. въ 5 д.	—	75	—	—
№ 69. ***А. Н. Островскій.*** Гроза. Драма въ 5 д.	—	70	—	—

Манчжурія. Соч. ***А. Домбровскаго и В. Ворошилова,*** по новѣйш. даннымъ. Приложенія (геогр. карта, русско-китайскій словарь и пр.). Въ кол. перепл. 1 р. 60 к.

Сибирь и ея экономическая будущность. Соч. ***Кл. Оланьона,*** съ предислов. ***Фр. Пасси.*** 15 иллюстр. прилож. Цѣна 2 р., въ изящн. кол. перепл. 2 р. 50 к.

Жизнь бабочекъ. Соч. проф. ***Штандфусса.*** Пер. и доп. подъ ред. ***И. Я. Шевырева.*** 200 рис. Въ кол. перепл. 3 р. 25 к.

Изданіе рекомендовано Уч. Ком-томъ М-ства Нар. Просв. для фунд. библ. ср. уч. зав-ній, въ котор. преподаются естествовѣдѣніе, а равно и учит. инст. и сем-ій.

Хрестоматія для устн. и письм. соч., съ прил. 15 картинъ. Составили преподав. ***В. Н. Куницкій*** и ***А. Л. Погодинъ*** Цѣна 60 коп.

Очерки изъ прошлаго и настоящаго Японіи. Соч. ***Т. А. Богдановичъ.*** Составл. по новѣйш. источникамъ, съ приложеніемъ текста японской конституціи. 440 стр., 25 худож. прилож. Цѣна 1 р. 25 к., въ изящн. коленкоров. перепл. — 1 р. 75 к.

Японцы о Японіи. Статьи о Японіи, сост. выд. японск. дѣят. подъ ред. ***Стэда.*** Пер. съ англ. подъ ред., съ пред. и допол. ***Д. И. Шрейдера.*** Цѣна 3 р. 75 коп., въ роск. пер. 5 р.

„Законный" бракъ. ***(Проблемы брака, материнства, школы.)*** Сборникъ статей ***Архимандрита Михаила.*** Цѣна 60 коп.

Кройка женскаго и дѣтскаго платья ***по способу составленія патрона-слѣпка.*** Соч. ***Бержъ.*** Пер. съ фр. подъ ред. ***Е. Н. Янжулъ.*** 139 рис. Роск. изд. Ц. 2 р.

Подробные иллюстрир. проспекты и каталоги высылаются по требованію безплатно.

Типо-литографія Т-ва „Просвѣщеніе". Спб., Забалканскій пр., с. д. № 75.

Магазин „Букинист" г. Киев
№ 6900/917
Ц. 80 руб.
К
41 21
http://lucl.kiev.ua/

http://lucl.kiev.ua